

LOS CONDENADOS DE LA PANTALLA

Steyerl, Hito
Los condenados de la pantalla / Hito Steyerl; con prólogo de Franco Berardi. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
208 p.; 19x12 cm.
Traducido por: Marcelo Expósito
ISBN 978-987-1622-31-36

1. Estudios Culturales. I. Berardi, Franco, prolog. II. Expósito, Marcelo, trad. III. Título CDD 3061

Título original: *The Wretched of the Screen*

Caja Negra Editora

Buenos Aires / Argentina
info@cajanegraeditora.com.ar
www.cajanegraeditora.com.ar

Dirección Editorial:
Diego Esteras / Ezequiel Fanego
Producción: Malena Rey
Diseño de Colección: Consuelo Parga
Maquetación: Julián Fernández Mouján
Corrección: Mariana Lerner

HITO STEYERL

LOS CONDENADOS DE LA PANTALLA

Prólogo / Franco “Bifo” Berardi
Traducción / Marcelo Expósito



ÍNDICE

NOTA A LA TRADUCCIÓN

El inglés es una lengua ampliamente más “neutra” que el castellano en cuanto a la marcación de género. Para aproximarnos al máximo a la política de escritura original de la autora, hemos hecho uso de un lenguaje de género lo más neutro o inclusivo posible (lo que en determinados momentos requiere una cierta torsión de algunas frases en castellano), y en los casos inevitables sustituimos el genérico masculino normativo por el femenino. Esta práctica, que empieza a ser frecuente en inglés no solo en la escritura activista sino también en la ensayística académica influida por la teoría feminista y las políticas *queer*, resulta poco habitual en los ámbitos editoriales en castellano. En todo caso, se trata de una decisión enfática adoptada de mutuo acuerdo con los editores de este volumen.

Me permito un comentario personal. Hace tiempo que profeso un gran aprecio tanto por la autora como por su trabajo, del cual es una muestra excelente este volumen de algunos de sus artículos, que se han venido

popularizando en los últimos años al compás de la creciente circulación internacional del trabajo de Hito Steyerl. Su estilo de escritura –un montaje de fragmentos que hace uso del corte seco, el giro inesperado, el deslizamiento semántico y el comentario agudo, siempre buscando revertir los lugares comunes, incluso los tópicos instalados en el sentido común crítico–, característico de los artículos aquí compilados, facilita por lo general una agilidad de lectura bajo la cual yacen muchas capas de complejidad cultural y política. En esa articulación de la complejidad a través de la sencillez, la escritura de Hito Steyerl es cada vez más virtuosa.

Pero un ensayo en particular creo que se destaca por la adopción de una tonalidad más grave que la habitual en los textos de este volumen. Es un epicentro indiscutible del libro, y a mi modo de ver se trata de uno de los ensayos más importantes escritos por la autora. Me refiero al texto "Desaparecidos: entrelazamiento, superposición y exhumación como lugares de indeterminación". Quiero señalarlo porque pone en relación una historia compartida por las sociedades centroeuropea, argentina y española: los efectos de desaparición de dictaduras militares y crímenes de Estado acontecidos durante el siglo pasado. La colaboración entre la autora, los editores y el traductor, que se materializa en este libro, refleja así curiosamente la encrucijada cultural, política e histórica que plantea este importantísimo ensayo que seguramente va a ser recibido con provecho tanto en la Argentina como en España. Me siento muy honrado de tener la oportunidad de volcar a nuestra lengua este libro y concretamente ese texto que considero muy relevante.

Marcelo Expósito
La Hidra Cooperativa
Barcelona, agosto de 2014



INTRODUCCIÓN

"En unos pocos cientos de miles de años, formas de inteligencia extraterrestre podrían escudriñar incrédulas nuestras comunicaciones inalámbricas", escribe Hito Steyerl en su ensayo "Los spam de la Tierra: desertar de la representación."

Es verdad: en unos pocos cientos de miles de años alguien de otra galaxia podría mirar con compasión la agonía de nuestra era en este planeta prisionero del dogma capitalista. Al intentar entender qué ha sucedido y por qué, esta inteligencia extraterrestre se asombrará de nuestra increíble mezcla de refinamiento tecnológico y extrema estupidez moral. Este libro ayudará al extraterrestre a encontrar algún sentido; cuando menos, algunas explicaciones.

En 1977, la historia humana alcanzó un punto de inflexión. Murieron los héroes, o para ser más precisos, desaparecieron. No fueron asesinados por los enemigos del heroísmo, sino transferidos a otra dimensión, disueltos, transformados en fantasmas. La raza humana,

confundida por héroes burlescos hechos de engañosas sustancias electromagnéticas, perdió la fe en la realidad de la vida y empezó a creer solo en la proliferación infinita de imágenes.

Fue el año en el que los héroes se disiparon, transmigrando desde el mundo de la vida física y la pasión histórica al mundo de la simulación y la estimulación nerviosa. El año 1977 marcó un antes y un después: de la era de la evolución humana, el mundo se desplazó a la era de la in-evolución o de la in-civilización. Lo que se había construido mediante el trabajo y la solidaridad social empezó a ser disuelto por la depredación de un súbito proceso de desrealización. El legado material de la conflictiva alianza moderna entre la burguesía industriosa y los trabajadores y las trabajadoras industriales –sus acuerdos sobre la educación pública, la sanidad, el transporte y las prestaciones sociales del *welfare*– se sacrificó por el dogma religioso de un dios llamado "los mercados".

En la segunda década del siglo XXI, la dilapidación posburguesa adoptó la forma final de un agujero negro financiero. Una bomba de drenaje empezó a engullir y destruir el producto de doscientos industriosos años de inteligencia colectiva, transformando la realidad concreta de la civilización social en abstracciones: cifras, algoritmos, ferocidad matemática y acumulación de nada.

La fuerza seductora de la simulación transformó formas físicas en puntos de fuga, entregó el arte visual a la propagación viral y vendió el lenguaje subjetivo al régimen falsificado de la publicidad. Al final de este proceso, la vida real desapareció en el agujero negro de la acumulación financiera. Lo que no está claro del todo en este momento es: ¿qué ha pasado con la subjetividad, la sensibilidad y la capacidad de imaginar, crear e inventar? ¿Se encontrarán los extraterrestres con que los humanos, en última instancia, fueron capaces de

salir del agujero negro, invertir su energía en una nueva pasión creativa, una nueva forma de solidaridad y mutualidad?

Esta es la pregunta que plantea el libro de Hito Steyerl, a la vez que intenta decir algo sobre las posibilidades que están por llegar, mostrar algunos indicios de un posible futuro.

La historia ha sido reemplazada por el infinito flujo recombinatorio de imágenes fragmentarias. La conciencia y la estrategia políticas se han reemplazado por la recombinación aleatoria ejercida por una actividad precaria frenética. Y aun así, una nueva forma de investigación inteligente está emergiendo, y los artistas están buscando un mínimo común desde el cual comprender estos cambios. Como dijo el filósofo que anticipó el futuro: “Pero allí donde está el peligro/ crece también lo que salva”.[1]

Fue en la década de 1990, la década de la enloquecida aceleración, cuando el agujero negro empezó a formarse, y la *net-culture* y la imaginación recombinante surgieron de las cenizas del arte visual reducido a una imaginería spam, entremezclándose con el media-activismo. En la espiral de la desrealización, una nueva forma de solidaridad empezó a emerger.

Los ensayos de Hito Steyerl compilados en este libro son una suerte de misión de reconocimiento, una cartografía en proceso de la tierra baldía de la imaginación congelada; pero también una cartografía de la nueva sensibilidad emergente. A partir de esta cartografía sabremos hacia dónde avanzar para descubrir una nueva forma de actividad que debe ocupar el lugar del arte, la política y la terapia, debiendo mezclar estas

1. Friedrich Hölderlin, “Patmos” en *Poemas*, Barcelona, Lumen, 2012.

tres formas diferentes en un proceso de sensibilidad reactivadora con la finalidad de que los seres humanos logren reconocerse de nuevo.

¿Resultará exitoso este descubrimiento? ¿Seremos capaces de encontrar la salida de las tinieblas presentes y de la confusión del dogma y la falsedad? ¿Podremos escapar del agujero negro?

Por el momento resulta imposible decirlo: no sabemos si hay esperanza más allá del agujero negro, si habrá un futuro después del futuro. Debemos preguntárselo a las formas de inteligencia extraterrestre que, bajando la vista hacia la Tierra, detectarán los signos de nuestros pasos perdidos y probablemente también los signos de nuestra nueva vida después del capitalismo.

Franco "Bifo" Berardi



EN CAÍDA LIBRE. UN EXPERIMENTO MENTAL SOBRE LA PERSPECTIVA VERTICAL*



Imagina que caes. Pero no hay tierra.

Muchos filósofos contemporáneos han señalado que el momento actual tiene como condición dominante la falta de fundamentos.[1] No podemos presumir que haya una base estable sobre la que se sostendrían seguridades metafísicas o mitos políticos fundacionales. En el mejor de los casos, podemos acometer intentos de fundamentación contingentes y parciales. Si no disponemos de un fundamento estable para nuestras vidas sociales o aspiraciones filosóficas, la consecuencia debe ser un estado

* Este texto fue escrito gracias a un encargo de Simon Sheikh para el *2nd Former West Research Congress* en Estambul (2010). Una versión muy diferente fue publicada en Maria Hlavajova, Simon Sheikh y Jill Winder (eds.), *On Horizons: A Critical Reader in Contemporary Art*, Rotterdam, Post Editions y BAK (BASIS VOOR ACTUELE KUNST), 2011.

1. Encontramos ejemplos de la denominada filosofía antifundacional o posfundacional en el prefacio al volumen de Oliver Marchart (ed.), *El pensamiento político posfundacional: la diferencia política en Nancy, Lefort,*

permanente o cuando menos intermitente de caída libre de los sujetos y los objetos por igual. Pero si esto es así, ¿por qué no nos damos cuenta?

Paradójicamente, mientras caes es probable que sientas que estás flotando, o incluso que no te estás moviendo en absoluto. El caer es relacional: si no hay nada hacia donde caer quizá ni seas consciente de estar cayendo. Si no hay piso, la gravedad podría ser de baja intensidad, lo que te provocará una sensación de ingravidez. Los objetos se mantendrán suspendidos si los sueltas. Sociedades enteras podrían estar cayendo también alrededor tuyo, de la misma manera que tú. Podrías sentir de hecho un éxtasis perfecto, como si la historia y el tiempo hubieran llegado a su fin y no pudieras siquiera recordar que alguna vez el tiempo hubiera avanzado.

Mientras caes, tu sentido de la orientación podría empezar a engañarte. El horizonte se agita en un laberinto de líneas que se desploman y pierdes toda conciencia de qué es lo que está arriba y qué abajo, qué viene antes y qué después, pierdes conciencia de tu cuerpo y de tus contornos. Los pilotos han atestiguado incluso que la caída libre puede detonar un sentimiento de confusión entre uno y la aeronave. Al caer, las personas podrían sentirse como cosas mientras que las cosas podrían sentirse como personas. Los modos tradicionales de mirar y percibir se hacen añicos. Se altera todo sentido del equilibrio. Se distorsionan y multiplican las perspectivas. Surgen nuevos tipos de visualidad.

Badiou y Laclau, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009. Este pensamiento, tal y como lo expresan los pensadores incluidos en el volumen, rechazan la idea de un fundamento metafísico estable y su pensamiento gira en torno a metáforas heideggerianas sobre el abismo, los fundamentos y la ausencia de estos. Ernesto Laclau describe la experiencia de la contingencia y la ausencia de fundamentos como una posible experiencia de libertad.

La desorientación se debe en parte a la pérdida de un horizonte fijo. Y con la pérdida del horizonte comienza también la retirada de un paradigma estable de orientación que ha establecido a lo largo de la modernidad los conceptos de sujeto y de objeto, de tiempo y de espacio. Al caer, las líneas del horizonte estallan, giran y se superponen.

UNA BREVE HISTORIA DEL HORIZONTE

Nuestro sentido de la orientación espacial y temporal ha cambiado radicalmente en años recientes como consecuencia de las nuevas tecnologías de vigilancia y monitoreo. Uno de los síntomas de esta transformación es la creciente importancia de las vistas aéreas: panorámicas, Google Maps, imágenes por satélite. Nos estamos acostumbrando cada vez más a lo que antes se denominaba la visión del ojo de Dios. Por otro lado, también percibimos que decrece la importancia de un paradigma que durante largo tiempo ha dominado nuestra visión: la perspectiva lineal. Su punto de vista estable y singular está siendo complementado (y muchas veces reemplazado) por múltiples perspectivas, ventanas superpuestas, líneas y puntos de fuga distorsionados. ¿Cómo se relacionarían estos cambios con el fenómeno de la falta de fundamentos y de la caída permanente?

Para empezar, demos un paso atrás con el fin de tomar en consideración el papel crucial que desempeña el horizonte en todo esto. Nuestro tradicional sentido de la orientación –y junto a él, los conceptos modernos de tiempo y espacio– están basados en una línea estable: la línea del horizonte. Su estabilidad depende de la estabilidad de un observador situado en algún tipo de base, una costa, un barco: un fundamento que pueda imaginarse como estable aunque en realidad no lo sea.

La línea del horizonte era un elemento extremadamente importante para la navegación. Definía los límites de la comunicación y de la comprensión. Más allá del horizonte solo había mutismo y silencio. El horizonte permitía que las cosas se hicieran visibles. También servía para determinar tu propia ubicación y la relación con tu entorno, tu destino o tus ambiciones.

La navegación primitiva consistía en gestos y poses corporales en relación con el horizonte. "[Los navegantes árabes] usaban el ancho de uno o dos dedos, un pulgar y un meñique, o una flecha sostenida a lo largo del brazo extendido para observar el horizonte abajo y Polaris arriba".[2] El ángulo entre el horizonte y la Estrella Polar proveía información sobre la altitud y la posición propias. Este método de medida era conocido como *avistar* el objeto o *tomar una vista*. De esta manera, uno podía determinar aproximadamente su posición.

Instrumentos como el astrolabio, el cuadrante y el sextante refinaron este modo de orientarse haciendo uso del horizonte y las estrellas. Uno de los principales obstáculos de esta tecnología era que el piso sobre el que los marinos se mantenían en pie nunca era estable. El horizonte fijo siguió siendo una proyección hasta que los horizontes virtuales fueron inventados con el fin de crear la ilusión de estabilidad. El uso del horizonte para el cálculo de posición facilitaba el sentido de orientación de los marineros, permitiendo así la expansión del colonialismo y del mercado capitalista global, convirtiéndose también en una herramienta importante para la construcción de los paradigmas ópticos que definieron la modernidad, siendo el más importante la así llamada perspectiva lineal.

2. Peter Ifland, "The History of the Sextant", conferencia en la Universidad de Coimbra, 3 de octubre de 2000, en www.mat.uc.pt/~helios/Mestre/Novemb00/H61iflan.htm.

Ya en 1028, Abu Ali al-Hasan ibn al-Haytham (965-1040), también conocido como Alhazen, escribió un libro de teoría visual, *Kitab al-Manazir* (*El libro de la óptica*). Esta obra, disponible en Europa a partir de 1200, engendró numerosos experimentos de producción visual entre los siglos XIII-XV que culminaron en el desarrollo de la perspectiva lineal.

En *L'Ultima cena* (*La última cena*, 1308-1311) de Duccio di Buoninsegna todavía se aprecian varios puntos de fuga. Las perspectivas de este espacio no se fusionan en una línea del horizonte ni se encuentran en un único punto de fuga. Pero en el *Miracolo dell'ostia profanata* (*Milagro de la hostia profanada*, 1465-1469) de Paolo Uccello, uno de los más fervorosos experimentadores en el desarrollo de la perspectiva lineal, la perspectiva se alinea para culminar en un solo punto de fuga ubicado en un horizonte virtual definido por la línea del ojo.

La perspectiva lineal se basa en varias negaciones decisivas. En primer lugar, se ignora característicasmente la curvatura de la Tierra. El horizonte se concibe como una línea recta abstracta en la que convergen todos los planos horizontales. Además, como demostró Erwin Panofsky, la construcción de una perspectiva lineal decreta como norma el punto de vista de un espectador inmóvil con un solo ojo; y este punto de vista se asume como natural, científico y objetivo. Así, la perspectiva lineal se basa en una abstracción y no se corresponde con ninguna percepción subjetiva.[3] Más bien procesa un homogéneo espacio matemático, aplanado, infinito y continuo, decretando que este espacio es la realidad. La perspectiva lineal crea la ilusión de una vista casi natural del "exte-

3. Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1999.

rior", como si la imagen plana fuera una ventana abierta al mundo "real". Este es además el significado literal del vocablo latino *perspectiva*: ver a través de.

Este espacio definido por la perspectiva lineal es calculable, navegable y predecible. Permite calcular el riesgo futuro, que puede ser anticipado y, por tanto, dirigido. En consecuencia, la perspectiva lineal no solo transforma el espacio, sino que también introduce la noción de un tiempo lineal que permite la predicción matemática y, con ella, el progreso lineal. Este es el segundo significado, temporal, de la perspectiva: la vista de un futuro calculable. Como argumentó Walter Benjamin, el tiempo se puede volver tan homogéneo y ser vaciado tanto como el espacio.[4] Y para que funcionen todos estos cálculos, debemos aceptar necesariamente la existencia de un observador en pie sobre un piso estable mirando al exterior hacia un punto de fuga situado en un horizonte plano que de hecho es artificial.

Pero la perspectiva lineal también ejecuta una operación ambivalente en lo que respecta al observador. Dado que el paradigma completo converge en uno de los ojos del observador, este se convierte en central para la visión del mundo que el paradigma establece. El observador se refleja en el punto de fuga y por tanto este produce a su vez al observador. El punto de vista dota al observador de un cuerpo y de una posición. Pero, por otro lado, la importancia del espectador se ve también socavada por el supuesto de que la visión sigue reglas científicas. Al mismo tiempo que empodera al sujeto al situarlo en el centro de la visión, la perspectiva lineal también socava la individualidad del espectador sometiéndolo a las leyes supuestamente objetivas de la representación.

4. Walter Benjamin, *Sobre el concepto de Historia*, en *Obras. Libro I / Vol. 2*, Madrid, Abada, 2008.

No es necesario decir que esta reinvención del sujeto, del tiempo y del espacio fue un conjunto de herramientas adicional que posibilitó el dominio occidental, y el dominio de sus conceptos, así como la redefinición de los estándares de representación, tiempo y espacio. Todos estos componentes son evidentes en los seis paneles de Uccello, *El milagro de la hostia profanada*. En el primer panel, una mujer vende una hostia a un mercader judío, quien en el segundo panel intenta "desconsagrarla". Por ello, el mercader judío acaba ardiendo en la hoguera. Junto con su esposa y sus dos hijos pequeños, es atado a un poste en el que las paralelas convergen como si fuera el centro de una diana. Si atendemos a la fecha de su realización, estos paneles prefiguran poco tiempo antes la expulsión de los judíos y musulmanes de España en 1492, también el año de la expedición de Cristóbal Colón a las Indias Occidentales.[5] En estas pinturas, la perspectiva lineal se convierte en una matriz de propaganda racial y religiosa, así como de las atrocidades que guardan con ella una relación estrecha. Esta visión del mundo, denominada científica, ayudó a establecer los estándares que marcan a ciertos pueblos como "otros", legitimando así que fueran conquistados o dominados.

Por otro lado, la perspectiva lineal también porta la semilla de su propia destrucción. Su atractivo científico y su actitud objetivista impusieron una representación que se afirmaba como universal, un vínculo con la veracidad que socavó las visiones del mundo particularistas. Se convirtió así en rehén de la verdad que con tanta seguridad proclamaba. Desde el inicio, un profundo recelo quedó sembrado en sus reivindicaciones de veracidad.

5. Étienne Balibar e Immanuel Wallerstein, *Raza, nación y clase*, Madrid, IEPALA, 1991.

LA RUINA DE LA PERSPECTIVA LINEAL

Pero la situación es ahora algo diferente. Parece que nos encontramos en un estado de transición hacia uno o varios paradigmas diversos. La perspectiva lineal ha sido complementada por otros tipos de visión hasta el punto de que quizá tendríamos que deducir que su estatuto como paradigma visual dominante está cambiando.

Esta transición ya se evidenciaba durante el siglo XIX en el campo de la pintura. Una obra en particular expresa bien las circunstancias de esta transformación: *The Slave Ship* (*El barco de esclavos*, 1840) de J.M.W. Turner. La escena del cuadro representa un incidente real: cuando el capitán de una nave de esclavos descubrió que su seguro solo cubría el pago por los esclavos que perdía en el mar, y no por los que morían o enfermaban a bordo, ordenó arrojar por la borda a todos los moribundos o enfermos. La pintura de Turner capta el momento en que los esclavos empiezan a hundirse.

En esta pintura, la línea del horizonte apenas se percibe con dificultad, inclinada, curva y agitada. El observador ha perdido su posición estable. No hay paralelas que converjan en un único punto de fuga. El sol, en el centro de la composición, se multiplica en reflejos. El observador es perturbado, desplazado por la visión de los esclavos que no solo se hunden sino que además son reducidos a fragmentos: sus extremidades devoradas por tiburones, no son sino siluetas bajo la superficie del agua. En vista de los efectos que produce el colonialismo y la esclavitud, la perspectiva lineal –el punto de vista central, la posición de dominio y control de un sujeto– se abandona, cae y sucumbe, y con ella la idea del espacio y el tiempo como construcciones sistemáticas. La idea de un futuro calculable y predecible muestra su cara homicida encarnada en un seguro que, para evitar la pérdida económica, inspira el asesinato a sangre fría. El espacio se disuelve en el caos de la superficie inestable y movediza de un mar impredecible.

Turner experimentó desde el comienzo con las perspectivas en movimiento. Cuenta la leyenda que se hacía atar al mástil de un barco que realizaba la travesía de Dover a Calais para así poder ver cómo cambiaba el horizonte. En 1843 o 1844, mantuvo su cabeza por fuera de la ventanilla de un tren en *marcha durante nueve* minutos exactos, y el resultado fue una pintura titulada *Rain, Steam, and Speed – The Great Western Railway* (*Lluvia, vapor y velocidad. El gran ferrocarril del Oeste*, 1844). En ella, la perspectiva lineal se desvanece en el fondo. No hay resolución ni punto de fuga, ni una visión clara del pasado o el futuro. Una vez más, lo que resulta más interesante es la perspectiva del propio espectador, quien parece estar colgado en el aire, en el lado externo de los raíles de un puente ferroviario. No hay claramente un piso bajo la posición que se le presume. Podría estar suspendido en la niebla, flotando sobre una tierra ausente.

En ambas pinturas de Turner, el horizonte está difuminado e inclinado y aun así no necesariamente se niega. Las pinturas no rechazan totalmente la existencia del horizonte, sino que lo presentan inaccesible a la percepción del observador. La cuestión del horizonte empieza a flotar, por así decir. Las perspectivas adoptan puntos de vista móviles y la comunicación se inhabilita aun dentro de un horizonte común. Se podría decir que el movimiento descendente de los esclavos que se hunden afecta al punto de vista del pintor, quien se aparta de una posición de certidumbre para someter el punto de vista a la gravedad, al movimiento y a la atracción de un mar sin fondo.

ACELERACIÓN

Con el siglo XX llegó aun más lejos el desmantelamiento de la perspectiva lineal en diversas áreas. El cine complementa a la fotografía con la articulación de diferentes perspectivas temporales. El montaje deviene un *dispositivo perfecto para desestabilizar la* perspectiva del observador y quebrar el tiempo lineal. La pintura abandona ampliamente la representación y demuele la perspectiva lineal con el cubismo, el *collage* y diferentes tipos de abstracción. El tiempo y el espacio son reimaginados por medio de la mecánica cuántica y la teoría de la relatividad, mientras que la percepción se reorganiza en la guerra, la publicidad y la cadena de montaje. Con la invención de la aviación aumentan las oportunidades de caer, volar en picado y colisionar. Con ello –y especialmente con la conquista del espacio exterior– sobreviene el desarrollo de nuevas perspectivas y técnicas de orientación que se encuentran especialmente en un número cada vez mayor de vistas aéreas de todo tipo. Mientras que todos esos progresos se pueden describir como característicos de la modernidad, los últimos años han visto la saturación de la cultura visual por imágenes de vistas aéreas de origen militar y de la industria del ocio.

La navegación aérea expande el horizonte de comunicación y los *drones* vigilan, monitorean y matan. Pero la industria del entretenimiento tampoco se detiene. Las nuevas características de las vistas aéreas son enteramente explotadas, especialmente en el cine 3D, escenificando vuelos vertiginosos hacia el abismo. Casi se podría decir que el 3D y la construcción de mundos verticales imaginarios (prefigurados en la lógica de los *computer games*) son mutuamente esenciales. El 3D también intensifica las jerarquías a la hora de acceder a los materiales necesarios para esta nueva visualidad. Como ha argumentado Thomas Elsaesser,

un entorno de *hardware* que integra aplicaciones militares, de vigilancia y entretenimiento produce nuevos mercados de *hardware* y *software*.[6]

En un texto fascinante, Eyal Weizman analiza la verticalidad en la arquitectura política, describiendo el giro espacial que se produce en la soberanía y la vigilancia en términos de una soberanía vertical 3D.[7] Argumenta que el poder geopolítico se distribuía antes en una superficie plana a la manera de un mapa en el que las fronteras eran trazadas y defendidas. Pero en el presente, la distribución del poder –cita la ocupación

---

6. La siguiente cita de Thomas Elsaesser puede considerarse un bosquejo de este ensayo, pues me inspiré en una conversación informal con su autor: "Esto significa que las imágenes estereoscópicas y las películas de 3D son parte del nuevo paradigma, que está convirtiendo nuestra sociedad de la información en una sociedad de control y nuestra cultura visual en una cultura de vigilancia. La industria cinematográfica, la sociedad civil y el sector militar están unidos en este paradigma de vigilancia, el cual, como parte de un proceso histórico, busca reemplazar la 'visión monocular', el modo de ver que ha definido el pensamiento y la acción de Occidente durante los últimos 500 años. Es este modo de ver lo que permitió el surgimiento de un amplio espectro de innovaciones como la pintura sobre tabla, la navegación colonial y la filosofía cartesiana, así como el concepto de proyectar en el futuro ideas, riesgos, oportunidades y cursos de acción. Los simuladores de vuelo y otros tipos de tecnología militar son parte de un nuevo intento de introducir el 3D como el medio de percepción estándar, pero esta evolución llega aun más lejos, hasta incluir la vigilancia. Esto abarca todo un catálogo de movimientos y comportamientos, los cuales están intrínsecamente conectados con el monitoreo, la conducción y la observación de procesos en marcha, y que delegan o externalizan aquello a lo que antes denominábamos introspección, autoconciencia y responsabilidad personal", Thomas Elsaesser, "The Dimension of Depth and Objects Rushing Towards Us. Or: The Tail that Wags the Dog. A Discourse on Digital 3-D Cinema", en *EDIT Filmmaker's Magazine*, n° 2, 2011, en www.filmmakersfestival.com/en/magazine/ausgabe-12010/the-dimension-of-depth/the-dimesion-of-depth-and-objects-rushing-towards-us.html.

7. Eyal Weizman, "The Politics of Verticality", en *Open Democracy*, abril de 2002, en www.opendemocracy.net/ecology-politicsverticality/article_801.jsp.

israelí de Palestina como ejemplo, pero podría haber muchos otros– viene a ocupar cada vez más una dimensión vertical. La soberanía vertical divide el espacio en capas horizontales apiladas, no solo separando el espacio aéreo de la Tierra, sino también separando el suelo del subsuelo y el espacio aéreo en varias capas. Diferentes estratos de comunidad se dividen entre sí en un eje Y, multiplicando los lugares de conflicto y violencia. Como afirma Achille Mbembe,

> La ocupación del cielo adquiere, por tanto, una importancia primordial en la medida en que la mayor parte de las acciones policiales tienen lugar desde el aire. Con este fin se movilizan tecnologías variadas: detectores a bordo de vehículos aéreos no tripulados, jets de reconocimiento aéreo, aviones con "ojo de halcón", helicópteros de asalto, satélites de observación, técnicas de holografía.[8]

CAÍDA LIBRE

¿Pero cómo ligar este obsesivo patrullaje, división y representación de la tierra con la presunción filosófica de que en las sociedades contemporáneas no se puede afirmar que haya una base de la que hablar? ¿Cómo se conectan estas representaciones aéreas –en las que el tocar tierra constituye de hecho un tema destacado– con las hipótesis de que habitamos actualmente una condición de caída libre?

La respuesta es simple: muchas de las vistas aéreas, caídas en picado en 3D, Google Maps e imágenes de vigilancia no retratan en realidad una base estable. En su lugar, crean la presuposición de que esa base existe previamente. Este piso virtual produce retroactivamente

8. Achille Mbembe, *Necropolítica*, Barcelona, Melusina, 2011.

una perspectiva de visión de conjunto y de vigilancia para un espectador distanciado y superior que flota a salvo en el aire. Así como la perspectiva lineal producía un observador estable y un horizonte imaginarios, la perspectiva arriba-abajo produce un observador flotante y un piso estable imaginarios.

Esto instaura una nueva normalidad visual: una nueva subjetividad cuidadosamente incorporada en las tecnologías de vigilancia y en las formas de distracción basadas en las pantallas.[9] Se podría concluir que se trata en realidad de una radicalización –aunque no una superación– del paradigma de la perspectiva lineal. A raíz de ella, la anterior distinción entre objeto y sujeto se exacerba y se convierte en la mirada de los superiores sobre los inferiores, una forma de mirar desde arriba hacia abajo. Además, el desplazamiento de la perspectiva crea una mirada descorporeizada y por control remoto, externalizada en máquinas y otros objetos.[10] Las miradas ya se habían hecho móviles y mecanizadas con la invención de la fotografía, pero las nuevas tecnologías han permitido que la mirada del observador distanciado se haya vuelto cada vez más global y omnisciente, hasta el punto de hacerse masivamente intrusa: tan militarista como pornográfica, tan intensiva como extensiva, microscópica y macroscópica a la vez.[11]

9. Dieter Roelstraete y Jennifer Allen describen esta nueva normalidad desde diferentes perspectivas en dos textos muy buenos: Dieter Roelstraete, "(Viena Revisited) Ten Tentative Tenets", en *e-flux journal*, nº 16, mayo de 2010, en www.e-flux.com/journal/view/137; y Jennifer Allen, "That Eye, the Sky", en *frieze*, nº 132, junio-agosto de 2010, en www.frieze.com/issue/article/that_eye_the_sky/.

10. Lisa Parks, *Cultures in Orbit: Satellites and the Televisual*, Durham, Duke University Press, 2005.

11. De hecho, la perspectiva de la cámara flotante es la de un muerto. Donde mejor se alegoriza recientemente de manera literal la deshumanización (o poshumanización) de la mirada es en *Enter the Void* (2010), donde un punto de vista incorpóreo atraviesa Tokio vagando durante la mayor

LA POLÍTICA DE LA VERTICALIDAD

La vista elevada es una metonimia perfecta de la verticalización más general de las relaciones de clase en el contexto de una guerra intensificada desde arriba, vista a través de las lentes, y en las pantallas de las industrias militares, del entretenimiento y de la información.[12] Es una perspectiva delegada que proyecta ilusiones de estabilidad, seguridad y dominio extremo sobre un telón de fondo de soberanía 3D expandida. Pero si las nuevas vistas elevadas recrean sociedades en forma de abismos urbanos de caída libre y terrenos escindidos susceptibles de ocupación, vigilancia aérea y control biopolítico, también podrían portar consigo –al igual que sucedía con la perspectiva lineal– las semillas de su propia desaparición.

parte de la película. Esta mirada penetra en cualquier espacio sin restricciones, con una movilidad ilimitada, buscando un cuerpo en el que reproducirse biológicamente y reencarnarse. El punto de vista en *Enter the Void* evoca la mirada de un *drone*. Pero en lugar de dar muerte, busca recrear su propia vida. A tal fin, el protagonista desea fundamentalmente secuestrar un feto. Pero la película es también escrupulosa en lo que se refiere a este procedimiento: los fetos de razas mixtas se abortan en favor de los blancos. Hay más detalles que conectan la película con ideologías raciales reaccionarias. El hecho de flotar y la vigilancia biopolítica se mezclan en una obsesión animada por ordenador, compuesta de cuerpos superiores, control remoto y visión aérea digital. La mirada flotante del muerto recuerda así literalmente la poderosa descripción del necropoder que ofrece Achille Mbembe: el necropoder regula la vida a través de la perspectiva de la muerte. ¿Podrían estos tropos alegorizados en una película (para ser honestos, francamente horrible) extenderse a un análisis más general de los puntos de vista incorpóreos flotantes? ¿Pueden las vistas aéreas, las perspectivas de los *drones* y las caídas en picado a los abismos 3D sustituir las miradas de los "hombres blancos muertos", una visión del mundo que ha perdido su vitalidad aunque persiste como una herramienta no-muerta y poderosa para vigilar el mundo y controlar su propia reproducción?

12. Parafraseando la noción de "complejo militar-vigilancia-entretenimiento" de Elsaesser, en "The Dimension of Depth and Objects Rushing Towards Us...", *op. cit.*

Del mismo modo en que la perspectiva lineal empezó a venirse abajo junto con los cuerpos de los esclavos hundiéndose en el océano, el piso simulado de la imaginería aérea facilita hoy a muchas personas una herramienta de orientación ilusoria bajo las actuales condiciones en las que los horizontes realmente se han hecho añicos. El tiempo está fuera de quicio y ya no sabemos si somos objetos o sujetos mientras descendemos en espiral en una imperceptible caída libre.[13]

Pero si aceptamos la multiplicación y *deslinearización* de los horizontes y las perspectivas, las nuevas herramientas de visión quizá también sirvan para expresar e incluso alterar las condiciones contemporáneas de perturbación y desorientación. Las recientes tecnologías de animación 3D incorporan múltiples perspectivas, deliberadamente manipuladas para crear una imaginería multifocal y no lineal.[14] La torsión del espacio cinematográfico se produce de todas las maneras imaginables en torno a un collage de perspectivas curvas heterogéneas. La tiranía de las lentes fotográfi-

13. Incluso si asumimos que no hay fundamentos generales, quienes están abajo en las jerarquías siguen cayendo.

14. Estas técnicas están descritas en Maneesh Agrawala, Denis Zorin y Tamara Munzner, "Artistic Multi-Projection Rendering", en Bérnard Péroche y Holly E. Rushmeier (ed.), *Rendering Techniques 2000: Proceedings of the Eurographics*, Viena, Springer, 2000; Patrick Coleman y Karan Singh, "Ryan: Rendering your Animation Non-linearly projected", en *NPAR 2004: Proceedings of the 3rd International Symposium on Non-Photorealistic Animation and Rendering*, Nueva York, ACM Press, 2004; Andrew Glassner, "Digital Cubism, Part 2", en *IEEE Computer Graphics and Applications*, vol. 24, nº 4, julio de 2004; Karan Singh, "A Fresh Perspective", en Bérnard Péroche y Holly Rushmeier, *Rendering Techniques 2000: Proceedings of the Eurographics*, *op. cit.*; Nisha Sudarsanam, Cindy Grimm y Karan Singh, "Interactive Manipulation of Projections with a Curved Perspective", en *Computer Graphics Forum 24*, 2005; y Yonggao Yang, Jim X. Chen y Mohsen Beheshti, "Nonlinear Perspective Projections and Magic Lenses: 3D Views Deformation", en *IEEE Computer Graphics Applications 25*, nº 1, enero-febrero de 2005.

cas, malditas por la promesa de su relación indicial con la realidad, ha cedido el paso, para bien o para mal, a representaciones hiperreales, no del espacio tal y como es sino del espacio tal y como podemos realizarlo. No hay necesidad de costosas puestas en escena; un mero collage en una pantalla verde de *chroma key* permite realizar perspectivas cubistas imposibles e inverosímiles concatenaciones de tiempos y espacios.

La producción cinematográfica se ha puesto por fin a la altura de las libertades representacionales de la pintura y del cine experimental. Al fusionarse con prácticas de diseño gráfico, pintura y collage, el cine se ha independizado de las dimensiones focales prescritas que han normalizado y limitado el ámbito de su visión. Si bien se podría argüir que el montaje fue el primer paso hacia la liberación de la perspectiva lineal cinematográfica y por este motivo fue ambivalente durante la mayor parte de su existencia, solo ahora se pueden crear nuevos y diversos tipos de visión espacial, perspectivas disgregadoras y posibles puntos de vista. El observador ya no es unificado por este tipo de mirada, sino que más bien es disociado y abrumado, reclutado para la producción de sentido. Ninguno de estos espacios de proyección presuponen un mismo horizonte unificado. Más bien convocan un sujeto espectador múltiple que debe crearse y recrearse mediante las siempre renovadas articulaciones de la multitud.[15]

En muchas de estas nuevas visualidades, lo que parecía una caída inerme en un abismo termina siendo en realidad una nueva libertad representacional. Y quizá esto nos ayude a superar la última presunción implícita en este ejercicio mental: la idea de que necesitamos desde el

15. Hito Steyerl, "¿Es el museo una fábrica?", en este volumen.

principio una base estable. En su discurso sobre el vértigo, Theodor W. Adorno se burla de la obsesión filosófica de la tierra y el origen, de una filosofía de la pertenencia que obviamente está envuelta por el más violento miedo a carecer de una base o fundamento. Para él, el vértigo no tiene que ver con el pánico a perder un fundamento que se imagina como un seguro refugio del ser:

> En cambio, el conocimiento, para fructificar, se entrega a los objetos *à fonds perdu* [sin esperanza]. El vértigo que esto provoca es un *index veri*; el shock de lo abierto, la negatividad, como la cual aparece necesariamente en lo cubierto y lo perenne, no-verdad solo para lo no-verdadero.[16]

Una caída sin reserva hacia los objetos, abrazando un mundo de fuerzas y materia, carente de toda estabilidad original, que desencadena el repentino shock de la apertura: una libertad espantosa, absolutamente desterritorializante y siempre desconocida. Caer significa ruina y desaparición tanto como amor y desenfreno, pasión y entrega, declive y catástrofe. Caer es tanto decadencia como liberación, una condición que convierte a las personas en cosas y viceversa.[17] Caemos en una apertura que podemos padecer o gozar, aceptar o sufrir, o sencillamente asumir como realidad.

Para terminar, la perspectiva de una caída libre nos enseña a tomar en cuenta el paisaje social y político ensoñado de una guerra de clases radicalizada vista desde arriba; una panorámica que nos permite apreciar

16. Theodor W. Adorno, *Dialéctica negativa*, en *Obra completa 6*, Madrid, Akal, 2005.
17. Siguiendo la pista de las reflexiones de Gil Leung, "After before now: Notes on *In Free Fall*", 8 de agosto de 2010, en www.picture-this.org.uk/library/essays1/2010/after-before-now-notes-on-in-free-fall.

con nitidez las asombrosas desigualdades sociales. Pero caer no solo quiere decir venirse abajo, también puede significar que una nueva certeza caiga del cielo. Al enfrentarnos a los futuros arruinados que nos impulsan hacia atrás, al interior de un presente agonizante, podemos caer en la cuenta de que el lugar hacia el que descendemos ni tiene fundamentos ni es ya estable. No promete comunidad alguna, sino una formación en constante cambio.



EN DEFENSA DE LA IMAGEN POBRE*

La imagen pobre es una copia en movimiento. Tiene mala calidad y resolución subestándar. Se deteriora al acelerarla. Es el fantasma de una imagen, una miniatura, una idea errante en distribución gratuita, viajando a presión en lentas conexiones digitales, comprimida, reproducida, *ripeada*, remezclada, copiada y pegada en otros canales de distribución.

* Una versión anterior de "En defensa de la imagen pobre" fue improvisada como intervención en la conferencia *Essayfilm: Ästhetik und Aktualität* en Lüneburg (Alemania, 2007), organizada por Thomas Tode y Sven Kramer. El texto se benefició ampliamente de los comentarios recibidos por parte del editor invitado de *Third Text*, Kodwo Eshun, quien me encargó una versión más extensa para un número especial de esta revista sobre Chris Marker y el Tercer Cine que no se publicó por problemas de copyright. Otra inspiración sustancial para este texto provino de la exposición *Dispersion* en el ICA de Londres (curada por Polly Staple en 2008), que iba acompañada de una brillante colección de textos editada por Staple y Richard Birkett. La versión final se ha beneficiado mucho también del trabajo editorial de Brian Kuan Wood.

La imagen pobre es RAG O RIP, AVI O JPEG, una lumpenproletaria en la sociedad de clases de las apariencias, clasificada y valorada según su resolución. La imagen pobre ha sido subida, descargada, compartida, reformateada y reeditada. Transforma la calidad en accesibilidad, el valor de exhibición en valor de culto, las películas en clips, la contemplación en distracción. La imagen es liberada de las criptas del cine y los archivos y empujada a la incertidumbre digital a costa de su propia sustancia. La imagen pobre tiende a la abstracción: es una idea visual en su propio devenir.

La imagen pobre es una bastarda ilícita de quinta generación de una imagen original. Su genealogía es dudosa. Sus nombres de archivo están deliberadamente mal deletreados. Es un frecuente desafío al patrimonio, a la cultura nacional o, de hecho, al copyright. Te llega como un señuelo, una trampa, un indicio o un recuerdo de su anterior naturaleza visual. Burla las promesas de la tecnología digital. No solo está frecuentemente degradada hasta el punto de ser un borrón apresurado, es incluso dudoso que se la pueda llamar imagen. Solo la tecnología digital podría producir una imagen tan deteriorada ya desde el inicio.

Las imágenes pobres son los Condenados de la Pantalla contemporáneos, el detrito de la producción audiovisual, la basura arrojada a las playas de las economías digitales. Testimonian la violenta dislocación, transferencia y desplazamiento de imágenes: su aceleración y circulación en el interior de los círculos viciosos del capitalismo audiovisual. Las imágenes pobres son arrastradas a lo largo y ancho del planeta como mercancías o efigies de mercancías, como don o recompensa. Propagan placer o amenazas de muerte, teorías conspirativas o contrabando, resistencia u obsolescencia. Las imágenes pobres muestran lo extraordinario, lo obvio y lo increíble, siempre y cuando seamos todavía capaces de descifrarlo.

BAJAS RESOLUCIONES

En una de las películas de Woody Allen, el protagonista está desenfocado.[1] No se trata de un problema técnico sino de algún tipo de enfermedad que lo ha afectado: su imagen está invariablemente borrosa. Dado que el personaje es un actor, esto se convierte en un grave problema: es incapaz de encontrar trabajo. Su falta de definición se vuelve un problema material. Si se entiende el enfoque como una posición de clase, como una posición de comodidad y privilegio, entonces el estar fuera de foco rebaja tu valor como imagen. Pero la jerarquía contemporánea de las imágenes, sin embargo, no se basa solo en la nitidez, sino también y principalmente en la resolución. Basta con mirar cualquier tienda de electrónica y este sistema, descrito por Harun Farocki en una notable entrevista de 2007, se hace patente de inmediato.[2] En la sociedad de clases de imágenes, el cine adopta la función de *flagship store* [tiendas insignia]. En ellas se comercializan productos de lujo en un entorno exclusivo. Derivados más asequibles de las mismas imágenes circulan en DVDS, se emiten por televisión o se difunden online como imágenes pobres.

Obviamente, una imagen de alta resolución tiene más brillo e impacto, es más mimética y mágica, más escalofriante y seductora que una pobre. Es más rica, por así decir. Ahora bien, los formatos de consumo se están adaptando cada vez más a los gustos de aquellos

1. Woody Allen (dir.), *Deconstructing Harry* (1997) [distribuida en castellano con el errado título *Desmontando a Harry* o *Los secretos de Harry* (N. del T.)].

2. Harun Farocki en conversación con Alexander Horwath, "Wer Gemälde wirklich sehen will, geht ja schließlich auch ins Museum", en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14 de junio de 2007.

cineastas y estetas que insisten en que la película de 35 mm garantiza una visualidad inmaculada.

La insistencia en la película analógica como el único medio de importancia visual resonó en los discursos sobre el cine casi independientemente de su tendencia ideológica. Nunca importó que estas economías de lujo de la producción cinematográfica estuvieran (y todavía lo están) firmemente ancladas en sistemas de cultura nacionales, en la producción capitalista de los estudios, en el culto del genio masculino y en la versión original, y que por tanto sean frecuentemente conservadoras en su estructura. Se ha hecho de la resolución un fetiche, como si su falta equivaliera a la castración del autor. El culto al estándar de calidad dominó incluso en la producción de cine independiente. La imagen rica establece



Ceremonia pública organizada en 2005 por el alcalde de Puebla, México, para destruir DVDs piratas en circulación.
© Flickr de Mario Marin Torres, gobernador de Puebla.

su propio sistema de jerarquías, cuando al mismo tiempo las nuevas tecnologías ofrecen cada vez más posibilidades de degradarla creativamente.

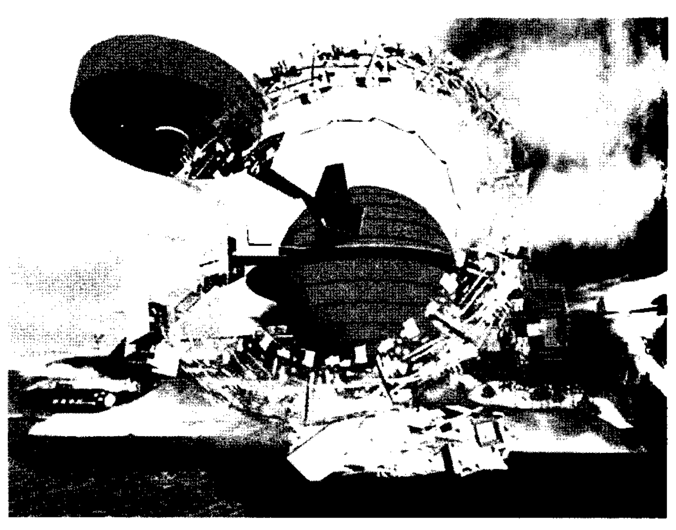
RESUCITAR (COMO IMÁGENES POBRES)

Pero la insistencia en las imágenes ricas tuvo también consecuencias más serias. Un conferenciante en un congreso reciente sobre el cine ensayo rehusó mostrar extractos de una pieza de Humphrey Jennings porque no había un sistema adecuado para proyectar cine. Aunque se puso a su disposición un reproductor de DVD estándar y un proyector de video, dejó que el público imaginase cómo habrían sido esas imágenes.

En este caso la invisibilidad de la imagen es más o menos voluntaria y se basa en premisas estéticas. Pero ello tiene como consecuencia un efecto más general a raíz de las políticas neoliberales. Hace veinte o treinta años, la reestructuración neoliberal de la producción mediática empezó poco a poco a ensombrecer la imaginería no comercial, hasta el punto de que el cine experimental y ensayístico se volvió casi invisible. A medida que estos trabajos se encarecieron hasta volver imposible su circulación en salas de cine, también se los consideró demasiado marginales para ser emitidos por televisión. Así desaparecieron lentamente no solo de las salas de cine, sino también de la esfera pública. Los ensayos videográficos y las películas experimentales se mantuvieron en gran parte invisibles a excepción de algunas raras proyecciones en filmotecas o en cineclubs, proyectados en su resolución original antes de desaparecer de nuevo en la oscuridad del archivo.

Estos cambios han estado obviamente relacionados con la radicalización neoliberal del concepto de cultura como mercancía, la comercialización del cine, su

dispersión en multicines y la marginalización de la realización de cine independiente. También están vinculados con la reestructuración de las industrias globales de los medios y la instalación de monopolios de lo audiovisual en ciertos países o territorios. De esta manera, los materiales visuales resistentes o disidentes desaparecieron de la superficie para sumergirse en un subsuelo de archivos y colecciones alternativas, manteniéndose vivos solo en una red de organizaciones e individuos comprometidos que hacían circular entre ellos copias piratas en VHS. Las fuentes de procedencia eran extremadamente raras: las cintas circulaban de mano en mano, dependiendo del boca en boca, en círculos de amigos y colegas. Con la aparición reciente del *streaming* de video online, esta situación empezó a cambiar



La casa virtual de Chris Marker en Second Life, mayo de 2009.

radicalmente. Un número cada vez mayor de materiales excepcionales reaparecieron en plataformas de acceso público, estando algunas de ellas minuciosamente curadas (UbuWeb) y siendo algunas otras tan solo un amontonamiento de materiales (YouTube).

Hay actualmente al menos veinte ensayos cinematográficos de Chris Marker disponibles online. Si uno quiere una retrospectiva, se puede hacer. Pero la economía de las imágenes pobres consiste en algo más que las meras descargas; se pueden guardar los archivos, verlos de nuevo, incluso reeditarlos o mejorarlos de ser necesario. Y los resultados circulan. Archivos AVI borrosos de obras maestras semiolvidadas se intercambian en plataformas P2P semisecretas. Videos grabados clandestinamente con el teléfono se emiten en YouTube. Se intercambian DVDS con copias privadas de artistas, videos en estado preliminar.[3] Muchas obras de cine vanguardista, ensayístico y no comercial han sido resucitadas como imágenes pobres. Les guste o no.

PRIVATIZACIÓN Y PIRATERÍA

Que copias raras de obras de cine militante, experimental y clásico, así como de videoarte reaparezcan como imágenes pobres, resulta significativo a otro nivel. Su situación revela mucho más que el contenido o la apariencia de las imágenes en sí: también revela las condiciones de su marginalización, la constelación de fuerzas sociales que las llevan a su circulación online como imágenes

3. Un excelente texto de Sven Lütticken llamó mi atención sobre este aspecto de las imágenes pobres: "Viewing Copies: On the Mobility of Moving Images", en *e-flux journal*, nº 8, mayo de 2009, en www.e-flux.com/journal/view/75.

pobres.[4] Las imágenes pobres son pobres porque no se les asigna ningún valor en la sociedad de clases de imágenes: su estatuto como ilícitas o degradadas las exime de seguir los criterios normativos. Su falta de resolución atestigua su reapropiación y desplazamiento.[5]

Obviamente, esta condición no solo está relacionada con la reestructuración neoliberal de la producción mediática y la tecnología digital; también tiene que ver con la reestructuración postsocialista y poscolonial de los Estados-nación, de sus culturas y archivos. Mientras que algunos Estados-nación son desmantelados o se dividen, se inventan nuevas tradiciones y culturas y se crean nuevas historias. Esto afecta evidentemente a los archivos fílmicos: en muchos casos, un patrimonio entero de películas se abandona sin el sostén de su marco cultural nacional. Como pude una vez observar en una filmoteca de Sarajevo, el archivo nacional puede encontrar una vida posterior en forma de videoclub de alquiler.[6] Se filtran copias piratas fuera de tales archivos debido a su privatización desordenada. Por otro lado, incluso la British Library vende sus contenidos online a precios astronómicos.

Como me ha señalado Kodwo Eshun, las imágenes pobres circulan en parte en el vacío dejado por las organizaciones cinematográficas estatales que encuentran demasiado difícil operar como archivos de cine en 16/35 mm o mantener cualquier tipo de infraestructura de distribución en la época contemporánea.[7] Desde esta perspectiva, la imagen pobre revela el declive y la degradación del cine ensayo o en realidad de cualquier cine experimental y no comercial, que en muchos lugares se hizo posible porque la producción cultural se consideraba tarea del Estado. La privatización de la producción mediática se volvió más importante que la producción mediática patrocinada o controlada por el Estado. Pero, por otra parte, la privatización incontrolada del contenido intelectual, junto con la publicidad y el comercio online también permiten la piratería y la apropiación; hacen surgir la circulación de imágenes pobres.

CINE IMPERFECTO

La aparición de las imágenes pobres recuerda al manifiesto clásico del Tercer Cine, "Por un cine imperfecto" de Julio García Espinosa, escrito en Cuba a finales de la década de 1960. García Espinosa propone un cine imperfecto porque, en sus propias palabras, "un cine perfecto –técnica y artísticamente logrado– es casi siempre un cine reaccionario".[8] El cine imperfecto es aquel que lucha por superar la división del trabajo en la sociedad de clases. Funde el arte con la vida y la ciencia, desdibujando la distinción entre quien consume y quien produce, entre el público y el autor o la autora. Insiste en su propia imperfección, es popular pero no consumista, comprometido sin volverse burocrático.

En su manifiesto, García Espinosa también reflexiona sobre las promesas de los nuevos medios. Predice

4. Gracias a Kodwo Eshun por señalármelo.
5. Por supuesto que en algunos casos aparecen imágenes de baja resolución en entornos mediáticos mainstream (sobre todo en las noticias), donde se las asocia con la urgencia, la inmediatez y la catástrofe, siendo extremadamente valiosas. Hito Steyerl, "Incertidumbre documental", en *Re-Visiones*, nº 1, 2011, en www.re-visiones.imaginarrar.net/spip.php?article23#nh1.
6. Hito Steyerl, "Politics of the Archive: Translations in Film", en *transversal: borders, nations, translations*, junio de 2008, en www.eipcp.net/transversal/0608/steyerl/en.
7. En correspondencia con la autora por correo electrónico.
8. Julio García Espinosa, "Por un cine imperfecto", en *La doble moral del cine*, Madrid, Ollero & Ramos, 1996.

claramente que el desarrollo de la tecnología videográfica pondrá en peligro la posición elitista de la realización cinematográfica tradicional y permitirá algún tipo de producción cinematográfica masiva: un arte del pueblo. Al igual que la economía de las imágenes pobres, el cine imperfecto desestima las distinciones entre autor o autora y público, fundiendo la vida y el arte. Sobre todo, su visualidad es resueltamente comprometida: borrosa, artesanal y llena de prototipos.

De alguna manera, la economía de las imágenes pobres se corresponde con la descripción del cine imperfecto, mientras que la descripción del cine perfecto representa más bien el concepto de cine como *flagship store* [tienda insignia]. Pero el verdadero cine imperfecto y contemporáneo es incluso mucho más ambivalente y afectivo de lo que García Espinosa había anticipado. Por una parte, la economía de las imágenes pobres, con su inmediata posibilidad de distribución mundial y su ética del remix y la apropiación, permite la participación de un grupo de productores y productoras mucho más amplio que nunca. Pero eso no significa que se haga uso de estas posibilidades solo para fines progresistas. Proclamas de odio, spam y otras basuras se abren camino también a través de las conexiones digitales. La comunicación digital se ha convertido asimismo en uno de los mercados más disputados: una zona que lleva mucho tiempo sometida al proceso de acumulación originaria en curso y a los intentos (hasta cierto punto exitosos) de privatización.

Las redes por las que circulan las imágenes pobres constituyen así tanto una plataforma para un frágil nuevo interés común como un campo de batalla para las agendas comerciales y nacionales. Contienen material artístico y experimental, pero también cantidades increíbles de porno y paranoia. Mientras que el territorio de las imágenes pobres permite acceder a

la imaginería excluida, está también filtrado por las técnicas de mercantilización más avanzadas. Así como permite la participación activa del usuario o usuaria en la creación y distribución de contenido, también los compromete a producirlos. Se convierten así en editores, críticos, traductores y (co)autores o (co)autoras de imágenes pobres.

Las imágenes pobres son por lo tanto imágenes populares: imágenes que pueden ser hechas por muchas personas. Expresan todas las contradicciones de la muchedumbre contemporánea: su oportunismo, narcisismo, deseo de autonomía y creación, su incapacidad para concentrarse o decidirse, su permanente capacidad de transgredir y su simultánea sumisión.[9] En conjunto, las imágenes pobres presentan una instantánea de la condición afectiva de la muchedumbre, su neurosis, paranoia y miedo, así como su ansia de intensidad, diversión y distracción. La condición de las imágenes habla no solo de las infinitas transferencias y reformateos, sino también de las incontables personas que se preocupan por las imágenes tanto como para convertirlas una y otra vez, subtitulándolas, reeditándolas o subiéndolas online.

A la luz de lo anterior, quizá se deba redefinir el valor de la imagen o, para decirlo con más propiedad, crear un nuevo punto de vista que lo permita. Aparte de la resolución y el valor de cambio, se podría imaginar otra forma de valor definida por la velocidad, la intensidad y la difusión. Las imágenes pobres son pobres porque están muy comprimidas y viajan rápidamente. Pierden materia y ganan velocidad. Pero también expresan una condición de desmaterialización, que comparten no solo con el legado del arte conceptual sino sobre todo con

9. Paolo Virno, *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Buenos Aires, Colihue, 2003.

los modos contemporáneos de producción semiótica.[10] El giro semiótico del capitalismo, tal y como es descrito por Félix Guattari,[11] juega en favor de la creación y diseminación de paquetes de datos comprimidos y flexibles que puedan ser integrados en las siempre renovadas combinaciones y secuencias.[12]

Esta vertiginosidad del contenido visual, el concepto-en-devenir de las imágenes, las ubica en el seno de un giro informacional general, dentro de economías del conocimiento que arrancan de su contexto a las imágenes y sus epígrafes lanzándolas al remolino de la constante desterritorialización capitalista.[13] La historia del arte conceptual describe esta desmaterialización del objeto artístico en primer lugar como un movimiento de resistencia contra el valor fetiche de la visibilidad. Después, sin embargo, el objeto de arte desmaterializado resulta ser perfectamente adaptable a la semiotización del capital de la que se deriva el giro conceptual del capitalismo.[14] De alguna manera, la imagen pobre está sujeta a una tensión similar. Por un lado, opera contra el valor fetichista de la alta resolución. Por otro lado, este es precisamente el motivo por el que acaba perfectamente integrada en un capitalismo de la información que prospera en lapsos de atención comprimidos, que se basa en la impresión antes que en la inmersión, en la intensidad antes que en la contemplación, en las vistas preliminares antes que en las versiones finales.

10. Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge, MIT Press, 2003.
11. Félix Guattari, "El capital como 'integral' de las relaciones de poder", en *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2004.
12. Todas estas evoluciones se discuten en detalle en un excelente texto de Simon Sheikh, "Objects of Study or Commodification of Knowledge? Remarks on Artistic Research", en *Art & Research*, Vol. 2, nº 2, primavera de 2009, en www.artandresearch.org.uk/v2n2/sheikh.html.
13. También Allan Sekula, "Reading an Archive: Photography between Labour and Capital", en Stuart Hall y Jessica Evans (eds.), *Visual Culture: The Reader*, London, Routledge, 1999.
14. Alexander Alberro, *Conceptual Art and The Politics of Publicity*, op. cit.

CAMARADA, ¿CUÁL ES HOY TU RELACIÓN VISUAL?

Pero, simultáneamente, sucede una inversión paradójica. La circulación de imágenes pobres crea un circuito que cumple las ambiciones originales del cine militante y de (cierto) cine ensayístico y experimental: crear una economía de imágenes alternativa, un cine imperfecto que existe tanto dentro como más allá y por debajo de las corrientes mediáticas comerciales. En la era de los archivos compartidos, incluso el material descartado circula de nuevo y vuelve a conectar públicos mundialmente dispersos.

La imagen pobre construye así redes globales anónimas igual que crea una historia compartida. Construye alianzas al viajar, provoca traducciones acertadas o erróneas, y produce nuevos públicos y debates. Al perder su sustancia visual recupera algo de su impacto político y crea un nuevo aura alrededor suyo. Este aura ya no está basada en la permanencia del "original", sino en la transitoriedad de la copia. Ya no está anclada en una clásica esfera pública mediada y sostenida por el marco del Estado-nación o de las corporaciones, sino que flota en la superficie de bases de datos temporales y ambiguos.[15] Al distanciarse de las criptas del cine, se propulsa a nuevas y efímeras pantallas hilvanadas las unas con las otras por los deseos de espectadores dispersos.

La circulación de imágenes pobres crea así "relacio-

15. The Pirate Bay parece incluso haber intentado adquirir la plataforma extractora de petróleo en mar abierto de Sealand con el fin de instalar allí

nes visuales", como las llamó una vez Dziga Vertov.[16] Esta relación, de acuerdo con Vertov, conectaría supuestamente entre sí a los trabajadores del mundo.[17] Imaginó un tipo de lenguaje comunista, visual, adánico, que pudiera no solo informar o entretener, sino también organizar a sus espectadores y espectadoras. En un sentido, su sueño se ha hecho realidad, si bien principalmente bajo la regla del capitalismo global de la información, cuyos públicos están conectados casi en un sentido físico por la excitación mutua, la armonización afectiva y la ansiedad.

Pero existe también la circulación y producción de imágenes pobres basadas en el uso de las cámaras de teléfonos móviles, computadoras personales y formas no convencionales de distribución. Sus conexiones ópticas –edición colectiva, archivos compartidos o circuitos de distribución activista– revelan enlaces erráticos y fortuitos entre productores y productoras en todas partes, que simultáneamente constituyen un público disperso.

La circulación de imágenes pobres alimenta tanto a las cadenas de montaje mediáticas capitalistas como a las economías audiovisuales alternativas. Junto con una gran cantidad de confusión y estupefacción, también posibilita la aparición de movimientos disruptivos de pensamiento y afecto. La circulación de imágenes pobres inicia así otro capítulo en la genealogía histórica de los circuitos de información disidentes como fueron las relaciones visuales de Vertov, las pedagogías obreras interna-

sus servidores: Jan Libbenga, "The Pirate Bay plans to buy Sealand", en *The Register*, 12 de enero de 2007, en www.theregister.co.uk/2007/01/12/pirate_bay_buys_island/.

16. Dziga Vertov, "Kinopravda y radiopravda (a título de propuesta)", en *Memorias de un cineasta bolchevique*, Barcelona, Labor, 1974.

17. Ibídem.

cionalistas descritas por Peter Weiss en *Die Ästhetik des Widerstands* (*La estética de la resistencia*, 1975-1981), los circuitos del Tercer Cine y el Tricontinentalismo, y la realización cinematográfica y el pensamiento no alineados. La imagen pobre –por ambivalente que sea su estatuto– ocupa así su lugar en la genealogía de los panfletos copiados al carbón, las películas de *agit-prop* realizadas en cine-trenes,[18] los videomagazines underground y otros materiales inconformistas, que históricamente utilizaron con frecuencia materiales pobres. Más aún, reactualiza muchas de las ideas históricas asociadas a estos circuitos, entre otras la idea vertoviana de la relación visual.

Imagínate a alguien que viene del pasado con una gorra preguntándote: "Camarada, ¿cuál es hoy tu relación visual?".

Podrías responder: es el vínculo con el presente.

NOW!

La imagen pobre encarna la vida después de la muerte de muchas viejas obras maestras del cine y el videoarte. Ha sido expulsada del paraíso resguardado que el cine parece haber sido una vez.[19] Después de haber sido despedidas de la arena de la cultura nacional protegida y con frecuencia proteccionista, descartadas de la circulación comercial, estas obras se encuentran errando en una tierra de nadie digital, cambiando constantemente de resolución y formato, velocidad y medio, incluso a

18. Los *cine-train agit-prop films* o *agitprop trains* eran trenes que recorrían las zonas rurales de Rusia difundiendo –a través de panfletos, proyección de películas, obras de teatro– los beneficios de la revolución durante la guerra civil rusa a una población campesina analfabeta [N. del T.].

19. Al menos desde el punto de vista de una ilusión nostálgica.

veces perdiendo los nombres y los créditos a lo largo del camino.

Ahora, muchas de estas obras han vuelto: como imágenes pobres, lo admito. Se podría por supuesto argüir que no son la cosa real, pero entonces que por favor alguien me muestre esta cosa real.

La imagen pobre ya no trata de la cosa real, el original originario. En vez de eso, trata de sus propias condiciones reales de existencia: la circulación en enjambre, la dispersión digital, las temporalidades fracturadas y flexibles. Trata del desafío y de la apropiación tanto como del conformismo y de la explotación.

En resumen: trata sobre la realidad.



UNA COSA COMO TÚ Y YO*



Whatever happened to Leon Trotsky?
He got an ice pick, that made his ears burn.
Whatever happened to dear old Lenny?
The great Elmyra, and Sancho Panza?
Whatever happened to the heroes?
Whatever happened to all the heroes?
All the Shakespearoes?
They watched their Rome burn.
Whatever happened to the heroes?
No more heroes anymore.[1]
The Stranglers, "No more heroes", 1977

1.

En 1977, la breve década de la Nueva Izquierda llegó a su final violento. Grupos militantes como la Fracción

* "Una cosa como tú y yo" fue escrito para el catálogo *Hito Steyerl*, publicado por Henie Onstad Kunstsenter (Noruega, 2010). Gracias a Tone Hansen.

1. ¿Qué fue de León Trotsky?/ Un picahielo lo sorprendió./ ¿Qué fue del

del Ejército Rojo [Red Army Faction: RAF] se sumieron en el sectarismo político. La violencia gratuita, las poses machistas, los eslóganes secos y un embarazoso culto a la personalidad llegaron al punto de dominar la escena. Aun así no es en 1977 cuando se desmorona el mito del héroe izquierdista. Por el contrario, la figura había perdido ya irreversiblemente toda credibilidad, aunque solo más tarde resulte evidente.

En 1977, el análisis de situación alumbrado por la banda punk The Stranglers proclama una obviedad: el heroísmo se ha acabado. Trotsky, Lenin y Shakespeare están muertos. Mientras los izquierdistas acuden en masa al funeral de los miembros de la RAF Andreas Baader, Gudrun Ensslin y Jan-Carl Raspe, la portada del álbum de los Stranglers muestra una gigantesca corona fúnebre de claveles rojos y declara: NO MÁS HÉROES. Nunca más.

2.

Pero también en 1977 David Bowie publica su single "Heroes". Canta a un nuevo tipo de héroe, justo a tiempo de la revolución neoliberal. El héroe ha muerto, ¡larga vida al héroe! Pero el héroe de Bowie ya no es un sujeto sino un objeto: una cosa, una imagen, un espléndido fetiche: una mercancía imbuida de deseo, resucitada más allá de la miseria de su propio final.

Basta con echar un vistazo a un video de 1977 para entender por qué: muestra a Bowie cantandose a sí mismo desde tres ángulos simultáneos, con técnicas de superposición que triplican su imagen; el héroe de Bowie no solo ha sido clonado, sino que sobre todo se ha convertido en una imagen que puede ser reproducida, multiplicada y copiada, un *riff* que viaja sin esfuerzo por anuncios que publicitan casi cualquier cosa, un fetiche que empaqueta como producto la glamorosa e impávida imagen de un Bowie más allá de los dos géneros.[2] El héroe de Bowie ya no es un ser humano más grandioso que la vida cumpliendo sensacionales misiones ejemplares, y ni siquiera es un ícono, sino un producto resplandeciente dotado de una belleza poshumana: una imagen y nada más que una imagen.[3]

La inmortalidad de este héroe ya no se origina en su fuerza para sobrevivir a cualquier prueba, sino en su capacidad de ser fotocopiado, reciclado y reencarnado. La destrucción alterará su forma y apariencia, pero su sustancia permanecerá intacta. La inmortalidad de la cosa es su finitud, no su eternidad.

viejo buen Lenny?/ ¿De la gran Elmyra y Sancho Panza?/ ¿Qué fue de los héroes?/ ¿Qué fue de todos los héroes?/ ¿Todos los shakesperianos?/ Vieron su Roma arder./ ¿Qué fue de los héroes?/ No más héroes nunca más.

2. He intentado sin éxito encontrar detalles de la producción del video de Bowie. Me refiero a esta versión de 1977 en www.youtube.com/watch?v=Tgcc5V9Hu3g. Pero sí he encontrado una noticia relativa al video de Michael Jackson de 1979, "Don't Stop 'Til You Get Enough", que hace uso de técnicas semejantes de superposición para mostrar un Michael Jackson triplicado. Esta tecnología se consideraba novedosa en aquel entonces, tal y como se menciona en entrevistas del periodo. Aparte de todo esto, una lectura psicoanalítica del video de Bowie resultaría útil para interpretar cómo su narcisismo posgenérico se superpone a la división Este-Oeste (el Muro de Berlín es señalado mediante una pantomima). Pero no es mi intención hacerlo en este texto.

3. David Riff señaló la conexión con el trabajo de Andy Warhol, especialmente en la canción de Bowie "Andy Warhol" ("Andy Warhol looks a scream/ Hang him on my wall/ Andy Warhol, Silver Screen/ Can't tell them apart at all" [Andy Warhol parece un grito/ Lo cuelgo en mi pared/ Andy Warhol, una pantalla de proyección/ no los puedo distinguir]), y me dio a conocer esta increíble cita: "Desear la fama –no la gloria del héroe

3.

Llegados a este punto, ¿qué sucede con la identificación? ¿Con quién nos podemos identificar? Evidentemente, la identificación se produce siempre con respecto a una imagen. Pero pregúntenle a cualquiera si de veras le gustaría ser un archivo JPEG. Y aquí reside precisamente mi argumento: si la identificación tiene que ver con algo es con este aspecto material de la imagen, con la imagen como cosa, no como representación. Y entonces quizá deja de ser identificación y en su lugar se convierte en participación.[4] Volveré sobre este asunto más tarde.

Pero antes de nada: ¿por qué querría alguien convertirse en cosa, en un objeto? Elisabeth Lebovici me lo hizo ver claro una vez con un brillante comentario.[5] Tradicionalmente, la práctica emancipatoria ha estado ligada a un deseo de convertirse en sujeto. La emancipación se concebía como devenir sujeto de la historia, de la representación o de la política. Devenir sujeto conllevaba la promesa de autonomía, soberanía, acción. Ser un sujeto era bueno; ser un objeto era malo. Pero, como todo el mundo sabe, ser un sujeto puede tener sus complicaciones. El sujeto está siempre ya sujeto. Si bien la posición de sujeto implica un cierto grado de control, en realidad está sujeta a relaciones de poder. No obstante, varias generaciones de feministas –incluyéndome a mí– han luchado por librarse de la objetualización patriarcal con el fin de convertirse en sujetos. El movimiento feminista, hasta hace bastante poco –y por varias razones– trabajó para proclamar la autonomía y la plena condición de sujetos.

Pero mientras la lucha por devenir sujeto se enreda en sus propias contradicciones, surgió una posibilidad diferente. ¿Y si para variar nos revistiéramos de objeto? ¿Por qué no afirmar el objeto? ¿Por qué *no* ser una cosa? ¿Un objeto sin sujeto? ¿Una cosa entre otras? "Una cosa que siente", como lo ha expresado de manera seductora Mario Perniola:

> Darse como una cosa que siente y tomar una cosa que siente es la nueva experiencia que se impone al sentir contemporáneo, experiencia radical y extrema que tiene

sino el glamour de la estrella– con la intensidad y conciencia que Warhol lo hizo, es desear no ser nada, nada de humano, de interior, de profundidad. Es querer no ser nada más que imagen, superficie, un poco de luz en una pantalla, un espejo para las fantasías y un imán para los deseos de otros: una cosa de narcisismo absoluto. Y desear sobrevivir a estos deseos siendo una cosa que no está para ser consumida", Thierry de Duve, "Andy Warhol, or The Machine Perfected", en *October*, nº 48, primavera de 1989.

4. El concepto de participación se explica en detalle en Christopher Bracken, "The Language of Things: Walter Benjamin's Primitive Thought", en *Semiótica*, nº 138, febrero de 2002. "La participación, que es la 'ausencia de relación', mezcla al sujeto de conocimiento, que no es necesariamente un ser humano, con el objeto conocido [Bracken prosigue citando directamente a Benjamin] [...] y en el medio de la reflexión la cosa y la esencia cognitiva *se interpenetran*. Ambas no son más que unidades relativas de la reflexión. No hay, pues, de hecho, conocimiento de un objeto por un sujeto. Todo conocimiento es una conexión inmanente en lo absoluto o, si se quiere, en el sujeto. El término "objeto" no denota una relación en el conocimiento, sino una falta de relación", *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, en *Obras. Libro I / Vol. 1*, Madrid, Abada, 2006; énfasis añadido, citado por Bracken, "The Language of Things", *op. cit*. De acuerdo con esto, participar en una imagen no es lo mismo que ser representado por ella. La imagen es la cosa en la que los sentidos convergen con la materia. Las cosas no son representadas por la imagen sino que participan en ella.

5. Este comentario estaba basado en su interpretación de las reflexiones de Leo Bersani y Ulysse Dutoit en *Forms of Being: Cinema, Aesthetics, Subjectivity*, Londres, British Film Institute, 2004, donde ambos autores investigan el papel de lo inanimado en el cine. Otra reflexión importante a través de la cual podemos pensar estos temas es la de Carsten Juhl, quien me sugirió leer el libro de Mario Perniola citado en la nota siguiente.

> su fundamento en el encuentro entre la filosofía y sexualidad... aparentemente las cosas y los sentimientos ya no se combaten entre sí, sino que han establecido una alianza gracias a la cual resultan casi inseparables y a menudo indistinguibles la abstracción más distante y la excitación más desenfrenada.[6]

El deseo de convertirse en cosa –en este caso una imagen– es el resultado de la lucha en torno a la representación. Los sentidos y las cosas, la abstracción y la excitación, la especulación y el poder, el deseo y la materia convergen efectivamente en las imágenes.

La lucha en torno a la representación, sin embargo, se basaba en una nítida diferenciación entre estos niveles: aquí la cosa, ahí la imagen. Aquí el yo, ahí el ello. Aquí el sujeto, ahí el objeto. Los sentidos aquí, la materia muda allí. La ecuación incluía también conjeturas algo paranoicas a propósito de la autenticidad. ¿La imagen pública –de las mujeres u otros grupos, por ejemplo– se correspondía verdaderamente con la realidad? ¿Estaba *eso* estereotipado? ¿Erróneamente representado? Nos enredábamos así en toda una maraña de presuposiciones, la más problemática de las cuales era, por supuesto, la de que existe en primer lugar una imagen auténtica. Se desató entonces una campaña para encontrar una forma de representación más adecuada, pero sin cuestionar su propio paradigma completamente realista.

¿Y si la verdad no se encuentra ni en lo representado ni en la representación? ¿Y si la verdad se encuentra en la configuración material de la imagen? ¿Y si el medio es en realidad un masaje? ¿O más bien –en su versión mediática corporativa– una lluvia de intensidades mercantilizadas?

6. Mario Perniola, *El sex appeal de lo inorgánico*, Madrid, Trama, 1998.

Participar en una imagen –en lugar de sencillamente identificarse con ella– quizá podría abolir esta relación. Significaría participar en la materialidad de la imagen tanto como en los deseos y fuerzas que esta acumula. ¿Y si reconocemos que esta imagen no es ningún tipo de confusión ideológica, sino una cosa que se expresa simultáneamente mediante el afecto y la disponibilidad, un fetiche hecho de cristales y electricidad, animado por sus propios deseos y miedos: una encarnación perfecta de sus propias condiciones de existencia? Como tal, la imagen es –por utilizar una frase más de Walter Benjamin– inexpresiva.[7] No representa la realidad. Es un fragmento del mundo real. Es una cosa como cualquier otra, una cosa como tú y yo.

Este cambio de perspectiva conlleva consecuencias importantes. Quizá siga habiendo un trauma interno e inaccesible que constituye la subjetividad. Pero el trauma es también el opio contemporáneo de las masas, una propiedad en apariencia privada que simultáneamente invita y se resiste a su embargo. Y la economía de este trauma constituye los restos del sujeto independiente. Si hemos de reconocer que la subjetividad ya no es un lugar privilegiado para la emancipación, entonces debemos afrontar este cambio con el fin de asumirlo.

Por una parte, que convertirse en cosa sea algo cada vez más atrayente no significa necesariamente que hayamos alcanzado la época de la positividad ilimitada, cuyos profetas –si hemos de creerles– ensalzan como una era en la que el deseo fluye libremente, donde la negatividad y la historia son cosa del pasado y donde todo está salpicado de alegres impulsos vitales.

7. Según Benjamin, lo inexpresivo es una violencia crítica que "logra completar la obra, en cuanto al destrozarla la convierte en obra ya en pedazos, en fragmento del mundo verdadero", *"'Las afinidades electivas' de Goethe"*, en *Obras. Libro I / Vol. 1, op. cit.*

No, la negatividad de la cosa se puede apreciar en sus heridas, en las marcas que deja el impacto de la historia. Como afirman Eyal Weizman y Tom Keenan en una conversación fascinante sobre la medicina forense y el fetiche, los objetos adoptan cada vez más el papel de testigos en procesos judiciales relacionados con las violaciones de derechos humanos.[8] Las heridas de las cosas son descifradas y después sujetas a interpretación. Se hace hablar a las cosas, sometiéndolas en muchas ocasiones a una violencia adicional. El campo de la medicina forense se puede entender como la tortura de los objetos, de los cuales se espera que nos lo cuenten todo, al igual que los seres humanos cuando son interrogados. Con frecuencia, las cosas han de ser destruidas, disueltas en ácido, cortadas o desmanteladas con el fin de hacerlas contar su historia completa. Afirmar la cosa significa asimismo hacerla chocar con la historia.

Porque una cosa habitualmente no es un Boeing flamante despegando en su primer vuelo. Suele ser más bien los restos cuidadosamente almacenados como chatarra en el interior de un hangar tras la inesperada catástrofe de su caída. Una cosa es la ruina de un hogar en Gaza. Una bobina de película perdida o destruida en una guerra civil. Un cuerpo de mujer atado con sogas, fijado en posiciones obscenas. Las cosas condensan poder y violencia. Las cosas acumulan fuerzas productivas y deseos tanto como destrucción y deterioro.

8. De acuerdo con Weizman, esta idea se basa en situar la medicina forense en el marco de la retórica, remitiéndonos a su significado etimológico originario de tiempos de los romanos: "frente al foro", lo que implica que los objetos emiten un discurso en los tribunales. Cuando a las pruebas se las dota de la capacidad de hablar, los objetos son tratados como "testigos materiales", y poseen por tanto también la capacidad de mentir.

Entonces, ¿qué pasa con esa cosa específica llamada "imagen"? Es una total mistificación pensar en la imagen digital como un reluciente clon inmortal de sí misma. Por el contrario, ni siquiera la imagen digital está fuera de la historia. Porta las heridas de sus colisiones con la política y la violencia. No tiene nada que ver con, digamos, una copia calcada de Trotsky devuelto a la vida por la manipulación digital; por el contrario, la articulación material de la imagen es como un clon de Trotsky paseándose con un picahielo clavado en su cabeza. Las heridas de las imágenes son sus fallas técnicas, sus *glitches*, las huellas de sus copiados y transferencias. Las imágenes son violadas, rasgadas, sujetas a interrogatorio y puestas a prueba. Son robadas, recortadas, editadas y reapropiadas. Son compradas, vendidas, alquiladas. Manipuladas e idolatradas. Agraviadas y veneradas. Participar en la imagen significa tomar parte en todo esto.

4.

> Nuestros objetos en nuestras manos deben ser también iguales, también camaradas.
> Alexander Rodchenko[9]

¿Qué sentido tiene entonces devenir cosa o imagen? ¿Por qué aceptar ser alienado, herido y objetualizado?

9. Alexander Rodchenko [Carta desde París, 4 de mayo de 1925, en *Cartas de París*, Madrid, La Fábrica, 2009], citado en Christina Kiaer, "Rodchenko in Paris", en *October*, nº 75, invierno de 1996. [También de Kiaer sobre el mismo tema: "'¡A la producción!': los objetos socialistas del constructivismo ruso", en *transversal: new productivisms*, septiembre de 2010, en www.eipcp.net/transversal/0910/kiaer/es (N. del T.)].

Al escribir sobre los surrealistas, Walter Benjamin subraya la fuerza liberadora que anida en las cosas.[10] En el fetiche mercantilizado, las pulsiones materiales se intersectan con el afecto y el deseo, y Benjamin fantasea con movilizar estas fuerzas comprimidas con el fin de despertar "lo que se va marchitando" para acceder a estas fuerzas.[11] También piensa que las cosas podrían hablar las unas con las otras por medio de estas fuerzas.[12] La idea de participación en Benjamin –una interpretación parcialmente subversiva del primitivismo de comienzos del siglo xx– afirma que es posible sumarse a esta sinfonía de la materia. Para él, los objetos modestos e incluso los abyectos son jeroglíficos en cuyo prisma oscuro las relaciones sociales yacen congeladas en fragmentos. Entiende que son nodos en los que las tensiones de un momento histórico se materializan en un relámpago de la conciencia o son forzadas a la forma grotesca del fetiche mercantil. Bajo esta perspectiva, una cosa no es nunca meramente un objeto, sino un fósil en el que una constelación de fuerzas se ha petrificado. Las cosas no son nunca simples trastos inanimados, insignificancias inertes, sino que consisten en tensiones, fuerzas, poderes ocultos, todo ello en permanente intercambio. Aunque parezca una opinión que se acerca al pensamiento mágico, de acuerdo con el cual las *cosas* están investidas de poderes sobrenaturales, también se trata de una asunción materialista.

10. Christopher Bracken, "The Language of Things: Walter Benjamin's Primitive Thought", *op. cit.*

11. *Ibídem.* [La cita de referencia es: "Esta peculiar concentración en la cual eso mismo que se va marchitando se va consumiendo rápidamente, es, de repente, rejuvenecimiento", Walter Benjamin, "Hacia la imagen de Proust", en *Obras. Libro II / Vol. 1*, Madrid, Abada, 2007 (N. del T.)].

12. Walter Benjamin, "Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre", en *Obras. Libro II / Vol. 1, op. cit.*

Porque también el materialismo entiende la mercancía no como un mero objeto, sino como una condensación de fuerzas sociales.[13]

Desde una perspectiva un poco diferente, algunos miembros de la vanguardia soviética también intentaron desarrollar relaciones alternativas con las cosas. En su texto "Everyday Life and the Culture of the Thing" ("La vida cotidiana y la cultura de la cosa"), Boris Arvatov afirma que el objeto debe ser liberado de la esclavitud de su estatuto en tanto mercancía capitalista.[14] Las cosas ya no deben permanecer pasivas, faltas de creatividad y muertas; en su lugar deben ser libres de participar activamente en la transformación de la realidad cotidiana.[15]

"Imaginando un objeto animado de manera diferente que el fetiche mercantil... Arvatov intenta devolver algo así como una capacidad de acción social al fetiche".[16] De manera similar, Alexander Rodchenko reclama que las cosas se conviertan en camaradas e iguales. Liberando la energía que en ellas se almacena, las cosas devienen trabajadoras en cooperación, potenciales amigas, incluso amantes.[17] En lo que concierne a las imágenes, esta

13. El último párrafo está tomado de Hito Steyerl, "The Language of Things," en *transversal: under translation*, junio de 2006, en www.translate.eipcp.net/transversal/0606/steyerl/en.

14. Boris Arvatov, "Everyday Life and the Culture of the Thing (Toward the Formulation of the Question)", en *October*, nº 81, verano de 1997.

15. Ibídem.

16. Ibidem.

17. El conmovedor e impresionante video de Lars Laumann, *Berlinmuren* (2008) sobre una mujer sueca que se casó con el Muro de Berlín, plantea un argumento sólido y muy convincente sobre el amor a los objetos. La amante no solo amó al Muro de Berlín mientras este seguía siendo funcional sino que siguió amándolo hasta mucho después de que se derrumbara, cuando la historia ya había impactado violentamente contra su objeto de deseo. Lo amó durante su destrucción y agonía. También afirmó que no amaba las cosas que el Muro representaba sino su forma y su realidad material.

potencialidad de acción ya se ha explorado hasta cierto punto.[18] Participar en la imagen como cosa significa participar en su potencial acción, una acción que no es obligadamente beneficiosa, puesto que puede ser utilizada para cualquier finalidad imaginable. Es vigorosa y a veces incluso viral. Y nunca será completa ni gloriosa, puesto que las imágenes están heridas y dañadas, como cualquier otra cosa en la historia. La historia, como Benjamin nos dijo, es una acumulación de ruinas. Solo que ya no las observamos desde el punto de vista del ángel enmudecido de Benjamin. No somos el ángel. Somos la ruina. Somos esta montaña de restos.

5.

¡La revolución es mi novio!
Bruce LaBruce, *Raspberry Reich*

Hemos llegado inesperadamente a esta interesante idea del objeto y la objetividad. Activar la cosa significa quizá crear un objetivo; no como un hecho, sino como la tarea de reactivar las fuerzas congeladas en el desecho de la historia. La objetividad se convierte así en una lente que nos recrea en tanto cosas que actúan

18. Ver por ejemplo, Maurizio Lazzarato, "Lucha, acontecimiento, media", www.eipcp.net/transversal/1003/lazzarato/es, octubre de 2003, o Hito Steyerl, "El lenguaje de las cosas", www.eipcp.net/transversal/0606/steyerl/es: "Comprometerse con el lenguaje de las cosas en el ámbito del documental no equivale a usar formas realistas para representarlas. Ese compromiso no tiene nada que ver con la representación, sino con presentar lo que las cosas tienen que decir en el presente. Y hacer esto no es cuestión de realismo, sino de relacionalismo: la cuestión es presentar y por tanto transformar las relaciones sociales, históricas y materiales que determinan las cosas".

recíprocamente unas sobre otras. Desde este punto de vista "objetivo", la idea de emancipación se nos presenta de manera diferente. La película porno *queer* de Bruce LaBruce *Raspberry Reich* (*The Revolution Is My Boyfriend*, 2004) nos lo muestra presentando una visión completamente diferente de 1977. En ella, los antaño héroes de la RAF reencarnan en actores porno gays que gozan sirviendo de juguete unos para los otros. Se masturban con imágenes murales de fotocopias pixeladas de Baader y el Che. Pero lo que importa no es la condición gay o pornográfica del film, y en realidad tampoco su supuesto carácter "transgresor". Se trata de que los actores no se identifican con héroes, y al contrario rasgan sus imágenes. Se convierten en imágenes dañadas: copias de sexta generación de sospechosos *pinups* izquierdistas. Este grupo tiene una apariencia mucho peor que la de Bowie, pero es por ello más deseable. Porque aman al pixel, no al héroe. El héroe ha muerto. Larga vida al héroe.



¿ES EL MUSEO UNA FÁBRICA?*

La película *La hora de los hornos* (1968), un manifiesto del Tercer Cine contra el neocolonialismo realizado por Fernando E. Solanas y Octavio Getino del Grupo Cine Liberación, posee un brillante requisito de instalación.[1] En toda proyección se tenía que colgar una pancarta con un texto que decía: "Cada espectador es un cobarde o un traidor".[2] La intención era demoler las separaciones entre cineasta y público, entre autor o autora y productor o productora, creando así una esfera de acción política. ¿Y dónde se mostraba esta película? En fábricas, por supuesto.

Actualmente, las películas políticas ya no se mues-

* Este texto encontró su inspiración en una entrevista que Alexander Horwath le realizó a Harun Farocki.

1. Grupo Cine Liberación: Fernando E. Solanas, Octavio Getino (dir.), *La hora de los hornos*, Argentina, 1968. Esta obra es una de las películas más importantes del Tercer Cine.

2. Es una cita de Frantz Fanon, *Los condenados de la tierra* (1963). La película, por supuesto, fue prohibida y se tuvo que mostrar clandestinamente.

tran en fábricas. Se muestran en el museo o en la galería: en el espacio del arte.[3] Es decir, en cualquier tipo de cubo blanco.[4]

¿Cómo ha llegado a suceder esto? En primer lugar, la fábrica tradicional fordista está en su mayor parte desaparecida, al menos en los países occidentales. Ha sido vaciada, sus máquinas empaquetadas y enviadas por barco a China. A sus antiguos trabajadores y trabajadoras se los ha formado en nuevas competencias para poder reciclarlos o se los ha convertido en programadores de *software* para que trabajen desde casa. En segundo lugar, el cine se ha transformado de manera casi tan dramática como la fábrica. Ha sido reorientado hacia las salas multiplex, digitalizado y comercializado tan rápidamente como ha crecido el alcance y la influencia de la hegemonía neoliberal. Antes de la reciente defunción del cine, las películas políticas ya habían buscado refugio en otra parte. Su vuelta al espacio cinematográfico es bastante reciente, pues la sala de cine nunca fue un lugar para las obras más experimentales. Ahora, las películas políticas y experimentales se muestran juntas en cajas negras instaladas en el interior de cubos blancos; en castillos, búnkeres, dársenas y antiguas iglesias. El sonido es casi siempre horrible.

A pesar de las proyecciones terribles y de las instalaciones funestas, estas obras logran sorprendentemente catalizar el deseo. Se ven masas de personas inclinándose y acuclillándose para echar una ojeada al cine político o al videoarte. ¿Se trata de un público harto de

3. Hablamos de películas pero podríamos referirnos también a videos o instalaciones de video-cine. Establecer las distinciones adecuadas (que existen y son importantes) requeriría otro texto.

4. Soy consciente de que es un problema considerar semejantes a estos diferentes tipos de espacios.

los monopolios mediáticos? ¿O que intenta encontrar respuestas a la obvia crisis de todo? ¿Y por qué habrían de buscar estas respuestas en los espacios artísticos?

¿MIEDO A LO REAL?

Una explicación conservadora del éxodo de las películas políticas (o de las videoinstalaciones) al museo sería dar por hecho que de esta manera pierden relevancia. Se desaprobaría por ello su encierro en la torre de marfil burguesa de la alta cultura. Se piensa así que estas obras son aisladas dentro de este cordón sanitario elitista: higienizadas, secuestradas, separadas de la "realidad". Ciertamente, se atribuye a Godard haber dicho que los artistas de videoinstalación no deberían tener "miedo a la realidad", dando por hecho que en realidad lo tienen.[5]

Entonces, ¿dónde está la realidad? ¿Ahí fuera, más allá del cubo blanco y sus tecnologías de exposición? ¿Y si diéramos vuelta esta afirmación, que es bastante polémica, para aseverar que el cubo blanco *es* en realidad lo Real? El horror al vacío blanco del interior burgués.

Por otro lado –y de una manera mucho más optimista– no hace falta recurrir a Lacan para responder a la acusación de Godard. Esto se debe a que el desplazamiento de la fábrica al museo nunca tuvo lugar. En realidad, las películas políticas se muestran con mucha frecuencia exactamente en el mismo sitio en el que

5. El contexto de este comentario de Godard es una conversación -un monólogo, al parecer- con jóvenes artistas de instalación, a quienes Godard sorprende por hacer uso en exposiciones de lo que él llama dispositivos tecnológicos, en "Debrief de conversations avec Jean-Luc Godard", marzo de 2009 [publicado un blog actualmente desaparecido (N. del T.)].

siempre estuvieron: en antiguas fábricas que hoy son, casi siempre, museos. Una galería, un espacio artístico, un cubo blanco con pésimo aislamiento sonoro. Donde ciertamente se mostrarán películas políticas. Pero que también se ha convertido en un invernadero para la producción contemporánea. De imágenes, jergas, estilos de vida y valores. De valor de exposición, de valor de especulación y de valor de culto. De entretenimiento *más* seriedad. O de aura *menos* distancia. Una tienda insignia de las Industrias Culturales, donde están empleados entusiastas trabajadores y trabajadoras en prácticas sin remuneración.

Una fábrica, por así decir, pero diferente. Es aún un espacio de producción, todavía un lugar de explotación e incluso un sitio para las proyecciones políticas. Es un espacio de encuentro físico e incluso a veces de discusión colectiva. Al mismo tiempo, ha cambiado hasta hacerse irreconocible. Entonces, ¿qué tipo de fábrica es esta?

GIRO PRODUCTIVO

La disposición típica del museo-como-fábrica tiene la siguiente apariencia. Antes: un lugar de trabajo industrial. Ahora: gente que pasa su tiempo de ocio frente a pantallas de televisión. Antes: gente trabajando en estas fábricas. Ahora: gente trabajando en casa frente a pantallas de computadoras.

La Factory [fábrica] de Andy Warhol hizo las veces de modelo para el nuevo museo en su giro productivo, en el sentido de convertirse en una "fábrica social".[6]

6. Brian Holmes, "Warhol in the Rising Sun: Art, Subcultures and Semiotic Production", en *16 Beaver Articles*, 8 de agosto de 2004, en www.16beavergroup.org/mtarchive/archives/001177.php.

Abundan a estas alturas las descripciones de la fábrica social.[7] La fábrica excede sus límites tradicionales y se desborda hacia casi todo lo demás. Penetra en los dormitorios y en los sueños por igual, así como se infiltra en la percepción, el afecto y la atención. Transforma en cultura, cuando no en arte, todo lo que toca. Es una a-fábrica, que produce afectos y efectos. Integra en sí la intimidad, la excentricidad y otras formas de creación no oficializadas. Las esferas pública y privada se entremezclan en una zona difusa de hiperproducción.

En el museo-como-fábrica algo continúa produciéndose. Instalación, planificación, carpintería, visionado, discusión, mantenimiento, inversión en valores emergentes y trabajo en red oscilan en ciclos. Un espacio artístico es una fábrica, que es simultáneamente un supermercado: un casino y un lugar de veneración cuyo trabajo reproductivo es realizado por mujeres de la limpieza y *videobloggers* de teléfono celular.

En esta economía, incluso los espectadores y espectadoras son transformados en obreros. Como sostiene Jonathan Beller, el cine y sus derivados (televisión, Internet, etc.) son fábricas en las que los espectadores y las espectadoras trabajan. Entonces, "mirar es trabajar".[8] El cine, que incorporaba la lógica de la producción taylorista y la cadena de montaje, extiende ahora la fábrica a cualquier lugar adonde viaja. Pero este tipo de producción es mucho más intensiva que la industrial. Los sentidos son forzados a producir, los medios

7. Sabeth Buchmann cita a Michael Hardt y Antonio Negri: "La 'fábrica social' es una forma de producción que toca y penetra todas las esferas y aspectos de la vida pública y privada, de la producción del conocimiento y de la comunicación", "From Systems-Oriented Art to Biopolitical Art Practice", en Marina Vishmidt (ed.), *Media Mutandis: a NODE*, Londres, NODE, 2006.
8. Jonathan L. Beller, "Kino-I, Kino-World", en Nicholas Mirzoeff (ed.), *The Visual Culture Reader*, Londres, Routledge, 2002.

de comunicación capitalizan las facultades estéticas y las prácticas imaginarias de los espectadores.[9] En ese sentido, cualquier espacio que integra al cine y a sus sucesores se ha convertido ahora en una fábrica, y esto incluye obviamente al museo. Mientras que en la historia del cine político la fábrica se convirtió en una sala de cine, la sala de cine convierte ahora de vuelta los espacios museográficos en fábricas.

TRABAJADORES SALIENDO DE LA FÁBRICA

Resulta bastante curioso que las primeras películas realizadas por Louis Lumière mostraran a los obreros y las obreras saliendo de la fábrica. En los inicios del cine, abandonan el lugar de trabajo industrial. La invención del cine marca así simbólicamente el principio del éxodo de los obreros y las obreras fuera de los modos de producción industriales. Pero, aun cuando abandonan el edificio fabril, ello no significa que dejen atrás el trabajo. Más bien lo llevan consigo y lo dispersan en todos los aspectos de la vida.

Una brillante instalación de Harun Farocki, *Workers Leaving the Factory* (*Trabajadores saliendo de la fábrica*, 1995/2006) aclara hacia dónde se dirigen los obreros y las obreras que salen de la fábrica. Farocki recopiló e instaló diferentes versiones cinematográficas de obreros y obreras saliendo de la fábrica, desde la(s) versión(es) muda(s) original(es) de Lumière hasta material de vigilancia contemporáneo.[10] Los obreros y

9. Ibidem.

10. Un gran ensayo sobre esta obra es el escrito por el propio Farocki, "Trabajadores saliendo de la fábrica", en *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires, Caja Negra, 2013.

las obreras son arrojados fuera de las fábricas en varios monitores simultáneamente: en épocas diferentes y diferentes estilos cinematográficos.[11] Pero ¿adónde son conducidos estos obreros? Al espacio artístico, donde la obra está instalada.

La obra de Farocki no es solo, a nivel del contenido, una maravillosa arqueología de la (no) representación del trabajo; a nivel de la forma, señala el desbordamiento de la fábrica al espacio artístico. Los obreros y las obreras que salen de la fábrica han acabado en otra: el museo.

Incluso puede que sea la misma fábrica. Porque la antigua fábrica Lumière, cuyas puertas se retratan en la película original, es hoy exactamente eso: un museo del cine.[12] En 1995, la ruina de la antigua fábrica fue declarada monumento histórico y transformada en un sitio para la cultura. La fábrica Lumière, que antes producía película fotográfica, es hoy una sala de cine con un espacio de recepción que puede ser alquilado por empresas: "una localización cargada de historia y emoción para sus almuerzos, cócteles y cenas", según

11. Mi descripción se refiere a la versión de la instalación incluida en la exposición de la Generali Foundation, *Cinema like never before* (*Cine como nunca antes*), con curaduría de Antje Ehmann y Farocki (Viena, 2006). En www.foundation.generali.at/en/info/archive/2006-2004/exhibitions/cinema-like-never-before.html. [La obra de Farocki tiene en realidad dos partes. Es originalmente un video monocanal, *Workers Leaving the Factory* (*Trabajadores saliendo de la fábrica*, 1995), posteriormente transformado en una videoinstalación de doce monitores, *Workers Leaving the Factory in Eleven Decades* (*Trabajadores saliendo de la fábrica en once décadas*, 2006) (N. del T.)].

12. Hoy, el escenario de la primera película filmada ha sido recuperado y acoge una sala de cine de 270 asientos. A través del lugar por el que salían los obreros y las obreras de la fábrica, los espectadores van hoy al cine, en el mismo sitio donde este fue inventado", Institute Lumière, "Le Hangar du Premier-Film", en www.institut-lumiere.org/francais/hangar/hangaraccueil.html.

su página web. Los obreros y las obreras que salieron de la fábrica en 1895 han sido hoy capturadas de nuevo en la pantalla de la sala de cine dentro del mismo espacio. Salieron de la fábrica solo para volver a emerger como un espectáculo dentro de ella.

Al salir de la fábrica, el espacio en el que los obreros y las obreras entran es el de la sala de cine y la industria cultural, que producen emociones y captan la atención. ¿Cómo es que *sus* espectadores miran dentro de esta nueva fábrica?

CINE Y FÁBRICA

Llegados a este punto, aparece una diferencia decisiva entre el cine clásico y el museo. Mientras que el espacio del cine clásico se asemeja al espacio de la fábrica industrial, el museo se corresponde con el espacio disperso de la fábrica social. Tanto el cine como la fábrica fordista se organizan como espacios de reclusión, detención y control temporal. Imaginen: obreros y obreras que salen de la fábrica. Espectadores y espectadoras que salen de la sala de cine: una masa semejante, disciplinada y controlada en el tiempo, reunida y dispersada a intervalos regulares. Así como la fábrica tradicional detiene a sus trabajadores, el cine detiene al espectador. Ambos son espacios disciplinarios y espacios de reclusión.[13]

Pero ahora imaginen a los obreros y las obreras saliendo de la fábrica y a los espectadores y espectadoras fluyendo fuera del museo (o haciendo fila para entrar). Una constelación de tiempo y espacio completamente diferente. Esta segunda muchedumbre no es una masa sino una multitud.[14] El museo no organiza una muchedumbre coherente de personas. Estas se dispersan en el tiempo y en el espacio: una muchedumbre silenciosa, inmersa y atomizada, que pugna entre la pasividad y la sobreestimulación.

Esta transformación espacial se refleja en el formato de muchas de las obras cinematográficas más nuevas. Mientras que las obras tradicionales son monocanal, de manera que focalizan la mirada y organizan el tiempo, muchas de las obras más nuevas explotan en el espacio. Mientras que el cine tradicional dispone las obras en una sola perspectiva central, las proyecciones multipantalla crean un espacio multifocal. Mientras que el cine es un medio de masas, las instalaciones multipantalla interpelan a una multitud dispersa en el espacio, conectadas solo por la distracción, la separación y la diferencia.[15]

La diferencia entre la masa y la multitud aparece en la línea que separa la reclusión de la dispersión, la homogeneidad de la multiplicidad, el espacio cinematográfico y el espacio de la instalación museográfica. Es una distinción muy importante, porque afecta también a la cuestión del museo como espacio público.

---

13. Hay sin embargo una diferencia interesante entre la sala de cine y la fábrica: en el escenario reconstruido del Museo Lumière, la abertura de la antigua puerta está ahora bloqueada por un panel de vidrio transparente que sirve para indicar el encuadre de la primera película. Los espectadores y espectadoras que salen de la sala de cine tienen que rodear este obstáculo para salir a través de la pared donde se encontraba la vieja puerta, que ya no existe. Así, la situación actual es como un negativo de la anterior: las personas tienen bloqueado el paso de la abertura original, que ahora se ha convertido en una pantalla de cristal; por tanto han de salir por los laterales de la antigua puerta atravesando los antiguos muros de la fábrica, que ahora en parte han desaparecido. Véanse las fotografías en el sitio web citado en la nota anterior.

14. Para una sobria descripción de la –por lo general bastante idealizada– condición de multitud, Paolo Virno, *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Buenos Aires, Colihue, 2003.

15. Así lo hacen las instalaciones de pantallas múltiples.

Workers Leaving the Factory in Eleven Decades [*Trabajadores saliendo de la fá*
en once décadas], de Harun Farocki, 2006, *video still*. © Harun F



Visitantes entrando al mus

ESPACIO PÚBLICO

Resulta obvio que el espacio de la fábrica es tradicionalmente bastante invisible en el espacio público. Su visibilidad está vigilada y la vigilancia produce una mirada unidireccional. Paradójicamente, un museo no es tan diferente. En una lúcida entrevista de 1972 Godard señaló que, puesto que está prohibido filmar en fábricas, museos y aeropuertos, el 80% de la actividad productiva en Francia se deja efectivamente invisible: "El explotador no muestra la explotación de los explotados".[16] Esto sigue hoy en vigor, si bien por motivos diferentes. Los museos, o bien prohíben filmar, o bien cobran por ello tarifas desorbitadas.[17] Así como el trabajo que se realiza dentro de la fábrica no puede ser mostrado afuera, la mayor parte de las obras expuestas en el museo tampoco se pueden exhibir fuera de sus paredes. Surge una situación paradójica: un museo que dice estar dedicado a producir y comercializar visibilidad no puede ser él mismo mostrado: el trabajo que ahí se realiza es tan invisible públicamente como el de cualquier fábrica de salchichas.

16. "Godard on *Tout va bien* (1972)", en www.youtube.com/watch?v=hnx7mxjm1k0.

17. "Fotografiar, filmar o registrar audio en exposiciones pagas, eventos con entrada y proyeccionesno se permite en ningún momento", en "Tate Gallery rules", en www.tate.org.uk/about/who-we-are/policies-and-procedures/website-terms-use/copyright-and-permissions. Sin embargo, se da la bienvenida a aquellas filmaciones que se realizan con fines comerciales, y las tarifas mínimas son de 200 libras esterlinas por hora; en "Location filming and photography", en www.tate.org.uk/about/business-services/location-filming-and-photography. Las políticas del Centre Pompidou al respecto son más confusas: "Se pueden filmar o fotografiar obras de la colección permanente (que se encuentran en los pisos 4 y 5 y en el Atelier Brancusi) para uso personal. Pero no se podrá fotografiar ni filmar las obras señaladas por un punto rojo, y no se puede hacer uso de flash ni de trípode".

Este control extremo de la visibilidad convive de manera incómoda con la percepción que se tiene del museo como espacio público. ¿Qué dice entonces esta invisibilidad sobre el museo contemporáneo como espacio público? ¿Y cómo complica este escenario la inclusión en el museo de obras cinematográficas?

Tiene lugar actualmente una viva discusión sobre el cine y el museo como esfera pública. Thomas Elsaesser, por ejemplo, se pregunta si acaso el cine en el museo no constituiría hoy la última esfera pública burguesa que queda.[18] Jürgen Habermas describió las condiciones de esta arena –la esfera pública burguesa– en la que la gente habla por turnos y otros responden, todos participando juntos del mismo discurso racional, igualitario y transparente sobre los asuntos públicos.[19] En realidad, el museo contemporáneo es más bien una cacofonía. Las instalaciones resuenan en simultáneo con estrépito y nadie escucha. Para empeorar las cosas, el modelo de muchas obras de instalación cinematográficas, basado en el tiempo, imposibilita un verdadero discurso compartido alrededor suyo: si las obras son demasiado largas, los espectadores y espectadoras sencillamente las abandonarán. Lo que se vería como un acto de traición en una sala de cine –salirse durante la proyección– se vuelve un comportamiento común en cualquier situación de instalación espacial. En el espacio de instalación del museo, los espectadores y las espectadoras se convierten efectivamente en traidores: traidores a la duración cinematográfica.

18. Thomas Elsaesser, "The Cinema in the Museum: Our Last Bourgeois Public Sphere?", conferencia impartida en la International Film Studies Conference, *Perspectives on the Public Sphere: Cinematic Configurations of 'I' and 'We'*, Berlín, 23-25 de abril de 2009.

19. Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública* [1962], Barcelona, Gustavo Gili, 2014.

Al circular por el espacio, montan activamente, hacen zapping, combinan fragmentos, realmente son co-curadores de la exposición. La conversación racional mediante el intercambio de impresiones se vuelve entonces casi imposible. ¿Una esfera pública burguesa? En vez de su manifestación ideal, el museo contemporáneo representa más bien su realidad incumplida.

SUJETOS SOBERANOS

Elsaesser también señala, con sus propias palabras, una dimensión menos democrática de este espacio. Cuando el museo "detiene" al cine –es decir, lo deja en suspenso, o le aplica una sentencia en suspenso– de alguna manera lo preserva a costa de sí mismo, lo pone bajo una "custodia protectora".[20] La custodia protectora no es una simple detención. Implica un estado de excepción o una suspensión (al menos) temporal de la legalidad. A este estado de excepción se refiere también el ensayo de Boris Groys "Política de la instalación".[21] Remontándose a Carl Schmitt, Groys asigna el papel de soberano al artista que en estado de excepción establece violentamente su propia ley, "capturando" un espacio bajo la forma de una instalación. El artista asume entonces el papel de fundador soberano de la esfera pública de la exposición.

A primera vista, esta idea repite el viejo mito del artista como un genio loco, o para ser más precisos

20. Thomas Elsaesser, "The Cinema in the Museum: Our Last Bourgeois Public Sphere?", *op. cit*.

21. Boris Groys, "Política de la instalación", ensayo incluido en *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Caja Negra, 2014.

como un dictador pequeñoburgués. Pero la clave es: lo que funciona bien como un modo artístico de producción se convierte en una práctica común en cualquier fábrica social. Entonces, ¿podríamos pensar que dentro del museo casi cualquiera intenta comportarse como un soberano, o como un dictador pequeñoburgués? Después de todo, la multitud dentro del museo se compone de soberanos en competición: curadores, espectadores, artistas, críticos.

Observemos más de cerca al sujeto-espectador-como-soberano. Al juzgar una exposición, muchos intentan asumir la soberanía comprometida del tradicional sujeto burgués, buscando ejercer sobre ella su propio dominio, domesticando la multiplicidad rebelde de sus significados, pronunciando un veredicto y asignándole un valor. Pero desafortunadamente la duración cinematográfica no permite que esta posición del sujeto esté disponible. Reduce a todas las partes implicadas al papel de obreros, incapaces de lograr una visión de conjunto de todo el proceso de producción. Muchos –principalmente los críticos– se frustran así frente a las exposiciones archivísticas, con su abundancia de tiempo cinematográfico. ¿Recuerdan la virulencia de los ataques a la duración de las películas y videos en Documenta 11? Multiplicar la duración cinematográfica significa hacer estallar el punto de vista ventajoso del juicio soberano. También hace que ya no exista la opción de reconfigurarse como su sujeto. El cine en el museo vuelve imposibles la visión omnicomprensiva, el segundo visionado de las imágenes y la evaluación general. Dominan las impresiones parciales. El verdadero trabajo del espectador ya no se puede ignorar mediante el privilegio autootorgado del juicio. Bajo estas circunstancias, un discurso transparente, informado, incluyente se hace difícil, si no imposible.

La cuestión del cine deja claro que el museo no es una esfera pública, sino que pone en escena la *carencia* de esta misma: hace pública esta carencia, por así decir. En lugar de llenar este espacio, conserva su ausencia. Pero al mismo tiempo expone su *potencial* y el *deseo* de que algo se realice en su lugar.

En tanto que multitud, el público opera bajo la condición de una invisibilidad parcial, de un acceso incompleto y de unas realidades fragmentadas: una mercantilización en la clandestinidad. La transparencia, la visión de conjunto y la mirada soberana se nublan para volverse opacas. El cine mismo estalla en una multiplicidad: en dispositivos espaciales multipantalla dispersos que no pueden ser contenidos en un solo punto de vista. El cuadro completo, por así decir, deja de estar disponible. Siempre se pierde algo: la gente se pierde partes de la proyección, el sonido no funciona, la propia pantalla o algún punto de vista desde el que esta pueda ser mirada se pierden.

RUPTURA

La cuestión del cine político se ha invertido sin que lo advirtamos. Lo que empezó como una discusión sobre el cine político en el museo se ha convertido en una cuestión de políticas cinematográficas en la fábrica. Tradicionalmente, el cine político tenía la intención de educar: consistía en un esfuerzo instrumental de "representación" cuyo objetivo era tener efectos sobre la "realidad". Se medía en términos de eficacia, de revelación revolucionaria, de toma de conciencia o como un potencial detonante de la acción.

Hoy en día, las políticas cinematográficas son posrepresentacionales. No pretenden educar a la multitud sino que la producen. Articulan la multitud en el espacio y en el tiempo. La sumergen en una invisibilidad parcial y después orquestan su dispersión, su movimiento y su

reconfiguración. Organizan a la multitud sin sermonear. Sustituyen la mirada del espectador soberano burgués del cubo blanco por la visión incompleta, oscurecida, fracturada y abrumada del sujeto-espectador-como-trabajador.

Pero hay un aspecto que va mucho más allá de esto. ¿Qué más falta en estas instalaciones cinematográficas?[22] Volvamos al caso liminar de Documenta 11, de la que se decía que contenía más material cinematográfico del que podría ver una sola persona en los cien días que la exposición permaneció abierta al público. Ni un solo espectador o espectadora podría afirmar jamás haber visto todo, mucho menos haber agotado los significados de este volumen de obras. Resulta obvio qué falta en este montaje: puesto que ningún espectador o espectadora por sí solo tendría la posibilidad de dotar de sentido a tal volumen de obras, ello exige una multiplicidad de espectadores. Efectivamente, la exposición solo podría ser vista por una multiplicidad de miradas y puntos de vista, complementándose entonces las impresiones de unos y otros. Solo si los guardias nocturnos y varios espectadores y espectadoras trabajaran juntos en turnos podría verse todo el material cinematográfico de Documenta 11. Pero con el fin de entender qué (y cómo) están viendo, tendrían que encontrarse para extraer de todo ello un sentido. Esta actividad compartida es completamente diferente de aquella otra de los espectadores que se miran narcisísticamente a sí mismos y entre sí en las exposiciones. Tampoco se trata de ignorar las obras de arte ni de considerarlas un mero pretexto; se trata de elevarlas a otro nivel.

El cine dentro del museo exige así una múltiple mirada, que ya no es colectiva sino común, que es incompleta pero en proceso, que es distraída y singular pero se puede editar en varias secuencias y combinaciones. Esta mirada ya no es la del individuo soberano dominante, ni la del soberano que se autoengaña (aunque sea "solo por un día", como cantaba David Bowie en "Héroes"). Ni siquiera es un producto del trabajo común, sino que sitúa su punto de ruptura en el paradigma de la productividad. El museo-como-fábrica y sus políticas cinematográficas interpelan a este sujeto ausente y múltiple. Pero al escenificar su ausencia y su carencia, se activa al mismo tiempo un deseo por dicho sujeto.

22. Un buen ejemplo sería *Democracies* (2009), de Artur Żmijewski, una instalación desincronizada y multipantalla con trillones de posibles combinaciones entre los contenidos de las pantallas.

POLÍTICAS CINEMATOGRÁFICAS

¿Pero esto significa entonces que todas las obras cinematográficas se han vuelto políticas? O más bien, ¿hay todavía alguna diferencia entre diferentes formas de políticas cinematográficas? La respuesta es sencilla. Cualquier obra cinematográfica convencional intentará reproducir la disposición ya existente: una proyección para un público, que a fin de cuentas no es público, en el que la participación y la explotación se vuelven indistinguibles. Pero una articulación política cinematográfica debería inventar algo completamente diferente.

¿Qué más falta urgentemente en el museo-como-fábrica? Una salida. Si la fábrica está en todas partes, entonces ya no hay una puerta por la que salir: no hay por dónde escapar de la productividad incesante. El cine político podría entonces convertirse en la pantalla a través de la cual la gente podría salir del museo-como-fábrica-social. ¿Pero en qué pantalla podría tener lugar esta salida? En aquella de la que actualmente carecemos, por supuesto.

LA ARTICULACIÓN DE LA PROTESTA*

Toda articulación es un montaje de varios elementos -voces, imágenes, colores, pasiones o dogmas- en el tiempo y en el espacio. Los elementos y momentos articulados tienen su importancia y cobran sentido solo en el seno de dicha articulación, dependiendo de la posición en la que se los sitúa. Entonces, ¿cómo es articulada la protesta? Y ella a su vez, ¿qué articula?

La articulación de la protesta tiene dos niveles. En un nivel, la articulación comprende la búsqueda de un lenguaje para la protesta política, su vocalización, verbalización o visualización. En otro nivel, la articulación también modela la estructura u organización interna de los movimientos de protesta. En otras palabras, hay dos tipos de concatenación diferentes: uno al nivel de los símbolos, el otro al nivel de las fuerzas políticas. La dinámica de

* Este texto fue encargado por EIPCP en 2002. Gracias a Peter Grabher / Kinoki por llamar mi atención sobre las películas citadas aquí.

deseo y rechazo, atracción y repulsión, contradicción y convergencia de diferentes elementos se despliega en ambos niveles. En lo que se refiere a la protesta, la cuestión de la articulación concierne tanto a la organización de su expresión como a la expresión de su organización.

Es obvio que los movimientos de protesta se articulan a varios niveles: mediante sus programas, peticiones, manifiestos y acciones. Ello también implica un montaje en forma de inclusiones y exclusiones en base a las temáticas, prioridades y puntos ciegos del movimiento. Los movimientos de protesta se articulan además como concatenaciones o conjunciones de diferentes grupos de interés, ONGS, partidos políticos, asociaciones, individuos o grupos. Alianzas, coaliciones, facciones, feudos o incluso la indiferencia mutua se articulan en esta estructura. Hay también una forma de montaje de lo político que combina intereses organizados en una gramática propia que se reinventa una y otra vez. A este nivel, la articulación designa la forma de organización interna de los movimientos de protesta. ¿Mediante qué normas se organiza este montaje?

¿Qué significa todo esto para las organizaciones críticas de la globalización, tanto al nivel de la organización de su expresión como al nivel de la expresión de su organización? ¿Cómo se representan las coyunturas globales? ¿Qué mediaciones se articulan entre diferentes movimientos de protesta? ¿Se sitúan uno junto al otro, en otras palabras, meramente se añaden uno al otro, o se relacionan entre sí de algún otro modo? ¿Cuál es la imagen de un movimiento de protesta? ¿Es la suma de las "cabezas parlantes" de los grupos singulares? ¿Es la imagen de sus confrontaciones y marchas? ¿Sus nuevas formas de representación? ¿El reflejo de las formas de un movimiento de protesta? ¿O la invención de nuevas relaciones entre elementos individuales de encadenamientos políticos? Estas reflexiones sobre la articulación tienen como referencia un campo teórico muy específico, la teoría del

montaje cinematográfico. La relación entre arte y política es habitualmente tratada en el campo de la teoría política, donde el arte aparece frecuentemente como el adorno de la política. ¿Qué pasa si por el contrario ponemos en relación una forma de producción artística, la teoría del montaje, con el campo de la política? En otras palabras, ¿cómo se edita lo político y qué tipos de significación política se pueden deducir de esta forma de articulación?

CADENAS DE PRODUCCIÓN

Me gustaría discutir estos asuntos a propósito de dos fragmentos cinematográficos para ubicar su pensamiento político implícito o explícito basándome en su forma de articulación. Las películas serán comparadas desde un punto de vista muy concreto: ambas contienen una secuencia en la que aparecen las condiciones de su propia articulación. Ambas secuencias presentan las cadenas de producción y los procedimientos de producción a través de los cuales las respectivas películas fueron realizadas. Y tomando como fundamento el análisis autorreflexivo de su modo de producir significado político, de crear cadenas y montajes de formas estéticas y exigencias políticas, me gustaría explicar las implicaciones políticas que tienen estas formas de montaje.

El primer segmento procede del video *Showdown in Seattle* (*La batalla de Seattle*), producido en 1999 por el Independent Media Center de Seattle y emitido por Deep Dish Television.[1] El segundo segmento proviene de una pe-

1. Indymedia fue la primera red global de comunicación política autogestionada e interactiva a escala global en Internet que creció al calor del movimiento antiglobalización; tuvo su primer nodo en Seattle, 1999. Deep Dish Television es una red de televisión que une mediante satélite emisoras de televisión independientes o comunitarias en Estados Unidos; fue un

lícula de Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville realizada en 1974 con el título *Ici et ailleurs* (*Aquí y en otro lugar*). Ambos versan sobre las circunstancias transnacionales e internacionales de la articulación política. *Showdown in Seattle* documenta las protestas contra las negociaciones de la Organización Mundial de Comercio (OMD) en Seattle y la articulación interna de estas protestas como una combinación heterogénea de diversos intereses. El tema de *Ici et ailleurs*, por su parte, es la solidaridad francesa con Palestina, en concreto en la década de 1970, y constituye una crítica radical de las posturas y teatralizaciones que se dan en las relaciones en torno a la emancipación. En realidad, las dos películas no son comparables en apariencia: la primera es un documento utilitario producido con urgencia y que funciona como registro de contrainformación, mientras que la segunda comprende un prolongado e incómodo proceso de reflexión. *Ici et ailleurs* no trae información al primer plano, sino que analiza cómo se organiza y escenifica la información. Mi comparación entre ambas películas no se debe interpretar como un comentario sobre cada una de ellas en sí, más bien pretendo arrojar luz sobre un aspecto particular, que es la manera en que reflexionan sobre sus propias formas de articulación.

LA BATALLA DE SEATTLE

El video *Showdown in Seattle* es un documento apasionado de las protestas alrededor del encuentro de la OMD

proyecto puesto en marcha en 1986 por Paper Tiger Television. *Showdown in Seattle* fue el resultado del esfuerzo conjunto de centenares de videoactivistas y colectivos de comunicación alternativa como Big Noise Films, Changing America, Sleeping Giant y un largo etcétera, en www.deepdishtv.org/series/45 [N. del T.].

en Seattle en 1999.[2] Los días de protesta y sus acontecimientos se editan en orden cronológico. Al mismo tiempo, lo que sucede en la calle se apoya en información de fondo sobre las operaciones de la OMD. Contiene numerosas declaraciones breves en boca de portavoces de diversos grupos políticos, especialmente sindicatos, pero también de colectivos indígenas y organizaciones campesinas. El video, que consiste en cinco partes de media hora cada una, resulta extraordinariamente emotivo y emplea el estilo de un reportaje convencional. Muestra una concepción del espacio-tiempo cinematográfico que en términos de Walter Benjamin se podría describir como "homogénea" y "vacía", organizada mediante secuencias cronológicas y espacios uniformes.

Hacia el final de las dos horas y media, hay un segmento en el que el espectador o espectadora es conducido a través del espacio de producción del video, el estudio instalado en Seattle. Lo que aquí se ve resulta impresionante. Todo el video fue grabado y editado a lo largo de los cinco días de protestas. Cada tarde se emitió un programa de media hora. Esto requiere un esfuerzo logístico considerable. A tal fin, la organización interna de la oficina de Indymedia no era muy diferente de un estudio de televisión comercial. Vemos cómo el material en bruto de incontables cámaras de video portátil llega al estudio, cómo se revisa, cómo se seleccionan los fragmentos útiles, cómo se editan y así sucesivamente. Varios medios son utilizados: fax, teléfono, Internet, satélite, etc. Observamos cómo se lleva a cabo el trabajo de organizar la información en imágenes y sonidos: hay una mesa de edición de video, planes de producción... Lo que aquí se retrata es una cadena de producción de

2. Independent Media Center, *Showdown in Seattle*, Nueva York, Deep Dish Television, 1999.

información, o en términos utilizados por sus productores, de "contrainformación", que se define en negativo por su distancia con respecto a la información que circula por los medios corporativos. Implica entonces una reproducción fiel del modo de producción corporativo aunque para un propósito diferente.

Este propósito diferente es descrito con muchas metáforas: "hacer llegar la palabra", "hacer llegar el mensaje", "sacar la verdad". Lo que se ha de diseminar es contrainformación descrita como verdad. Es la "voz del pueblo", y esta voz debe ser escuchada. La voz del pueblo se concibe como la unidad de las diferencias, de diferentes grupos políticos, y reverbera en la caja de resonancia de un espacio-tiempo cinematográfico cuya homogeneidad nunca se pone en cuestión.

Aun así debemos preguntarnos no solo cómo esta voz del pueblo es articulada y organizada, sino también en qué consiste en realidad. En *Showdown in Seattle*, esta expresión –la voz del pueblo– se usa sin ser problematizada: es la suma de las voces de los representantes individuales de los grupos de protesta, ONGS, sindicatos, etc. Sus exigencias y posiciones son articuladas a través de largas secciones del video en forma de cabezas parlantes [*talking heads*]. Dado que las tomas de estas cabezas parlantes son formalmente semejantes, sus posiciones diversas se estandarizan y se hacen comparables. A nivel del lenguaje estandarizado de la forma, las diferentes declaraciones son así transformadas en una cadena de equivalencias formales, que suma unas demandas políticas a otras de la misma manera en que las imágenes y los sonidos son anudados en la cadena convencional de montaje mediático.

De este modo, la forma empleada en *Showdown in Seattle* es del todo análoga a la forma utilizada por los medios corporativos, solo el contenido es diferente, es decir, se trata de una compilación aditiva de voces que da como



Promoción de la primera transmisión de la serie de TV de Deep Dish, producida por Paper Tiger TV. Extraída de www.papertigerexhibit.blogspot.com

resultado la voz del pueblo, a pesar de que las diferentes demandas políticas de los portavoces a veces se contradicen radicalmente entre sí, como en el caso de ambientalistas y sindicalistas, de las diferentes minorías, grupos feministas, etc. No está claro cómo se puede mediar entre estas demandas. Lo que toma el lugar de esta ausente mediación es una adición cinematográfica y política –de tomas, declaraciones y posiciones– y una forma estética de concatenación que adopta sin cuestionamientos los principios organizativos de su adversario.[3]

3. No pretendo insinuar que una película pueda asumir esta tarea de mediación. Sin embargo, una película sí puede afirmar que la mediación no se puede sustituir por simples conjuros.

En *Ici et ailleurs*, por su parte, este método de mera adición de demandas que da como resultado la voz del pueblo es criticado severamente, junto con el concepto mismo de "voz del pueblo".

AQUÍ Y EN OTRO LUGAR

Godard y Miéville, quienes dirigen (o mejor dicho, editan) *Ici et ailleurs*, adoptan una posición radicalmente diferente con respecto a los términos de "lo popular".[4] Su película consiste en la autocrítica de un fragmento de una película de producción propia. El grupo Dziga Vertov (Godard y Jean-Pierre Gorin) filmaron por encargo una película sobre la Organización para la Liberación de Palestina (OLP) en 1970. A esta película de propaganda glorificadora que vocifera sobre la batalla del pueblo la titularon *Jusqu'à la Victoire* (*Hasta la victoria*) pero nunca fue terminada. Consistía en varias partes con títulos como: "La batalla armada", "Trabajo político", "La voluntad del pueblo" y "La guerra extendida: hasta la victoria". Mostraba entrenamientos para el combate, escenas de ejercicio físico, de entrenamiento de tiro y de agitación propagandística de la OLP, en una cadena formal de equivalencias casi sin sentido en la que cada imagen es forzada a expresar una fantasía antiimperialista. Cuatro años más tarde, en *Ici et ailleurs*, Godard y Miéville inspeccionan el material con más detalle. Caen en la cuenta de que algunas partes de las declaraciones de los miembros de la OLP nunca se tradujeron o estaban actuadas. Reflexionan sobre cómo el material se escenifica o consiste en mentiras manifiestas; pero sobre todo reflexionan sobre su propia participación en el modo en que las imágenes y los sonidos se organizan de esa manera. Preguntan: ¿cómo funcionó aquí la fórmula agitadora de "la voz del pueblo" en tanto ruido populista que elimina las contradicciones? ¿Qué significa editar "La Internacional" en todas y cada una de las imágenes, de una forma parecida a como se unta la mantequilla en el pan? ¿Qué nociones políticas y estéticas se suman las unas a las otras bajo el pretexto de la voz del pueblo? ¿Por qué no funcionó esta ecuación? Godard y Miéville llegan a una conclusión importante: el "y" aditivo del montaje dista de ser inocente y no carece de problemas.

La película sorprende hoy por su actualidad, pero no por la posición que adopta con respecto al conflicto en Oriente Medio, sino por la forma en que problematiza los conceptos y los patrones que reducen los conflictos y la solidaridad a oposiciones binarias de traición y lealtad, a sumas no problemáticas y a pseudocausalidades. Porque ¿qué sucedería si el método de la suma fuera erróneo? ¿O si la adición "y" no representara una suma, sino que por el contrario fundamentara una resta, una división o no fuera la base de ningún tipo de relación? Más en concreto, ¿y si el "y" en este *Aquí y en otro lugar*, en esta Francia y en esta Palestina, no representa una suma sino una resta?[5] ¿Y si dos movimientos políticos no solo no se juntan, sino que en realidad se entorpecen, contradicen, ignoran o incluso excluyen mutuamente? ¿Y si el "y" debiera ser realmente "o", "porque" o incluso "en lugar de"? ¿Y qué significa una frase vacía como "la voz del pueblo"?

4. Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville (dir.), *Ici et ailleurs*, Neuilly-sur-Seine, Gaumont, 1975.

5. ¿Y qué significa *Ici et ailleurs* (*Aquí y en otro lugar*) ahora en 2002, cuando las sinagogas arden en Francia? [En el año 2002 se desencadenó en Francia una oleada de antisemitismo que provocó incendios en sinagogas de varias ciudades (N. del T.)].

Si las transponemos a un nivel político, las preguntas serían estas: ¿sobre qué base podemos trazar una comparación política entre diferentes posiciones o establecer equivalencias o incluso alianzas? ¿Qué sería exactamente lo que estaríamos comparando? ¿Qué diferencias y oposiciones serían niveladas con el fin de establecer una cadena de equivalencias? ¿Y qué pasaría si este "y", esta conjunción del montaje político fuera en concreto funcional a los intereses de un tipo de movilización populista? ¿Qué implica esta cuestión para la articulación de la protesta hoy, si nacionalistas, proteccionistas, antisemitas, teóricos de la conspiración, nazis, grupos religiosos y reaccionarios se alinean juntos en las manifestaciones antiglobalización, en una desalentadora cadena de equivalencias? ¿Se trata acaso de un principio de adición no problemático, una simple conjunción ciega que presupone que si un número suficientemente amplio de intereses diversos se suman, en un cierto punto esa suma constituirá "el pueblo"?

Godard y Miéville no dirigen su crítica solamente al nivel de la articulación política –en otras palabras, a la expresión de la organización interna– sino también a la organización de la expresión. Ambos están estrechamente conectados. Un componente esencial de este problema es *cómo* las imágenes y los sonidos se organizan, editan y disponen. Una articulación fordista organizada de acuerdo con los principios de la cultura de masas reproducirá ciegamente el patrón de sus amos, será acorde a sus tesis, de manera que tiene que ser desmantelada y problematizada. Esta es también la razón por la que Godard y Miéville se preocupan por la cadena de producción de imágenes y sonidos, aunque eligen producir un tipo de escena totalmente diferente a la de Indymedia: muestran una serie de personas sosteniendo fotografías, caminando frente a una cámara como si estuvieran en una cadena de montaje y empujándose lateralmente unas a otras al mismo tiempo. Una fila de personas que portan fotografías de la "batalla" es conectada mediante una máquina, siguiendo la lógica de la cadena de montaje y el mecanismo de la cámara. Aquí, Godard y Miéville traducen la organización temporal de las imágenes cinematográficas a una organización espacial. Se hace evidente que las cadenas de imágenes no discurren una tras otra sino que se muestran al mismo tiempo. Sitúan las imágenes unas junto a otras y desplazan el foco de atención hacia su encuadre. Lo que se revela es el principio de su concatenación. Lo que en el montaje aparece habitualmente como una suma invisible es así problematizado y puesto en relación con la lógica de producción de la máquina. Esta reflexión sobre la cadena de producción de imágenes y sonidos que muestra la secuencia descrita hace posible pensar en las condiciones de representación del cine en general. El montaje es el resultado de un sistema industrial de imágenes y sonidos, cuya concatenación se organiza desde el comienzo, de la misma forma que la secuencia que muestra cómo se produce *Showdown in Seattle* está marcada por la adopción de esquemas de producción convencionales.

Frente a lo anterior, Godard y Miéville preguntan: ¿cómo cuelgan las imágenes de la cadena? ¿Cómo son encadenadas juntas? ¿Qué organiza su articulación y qué tipos de significado político se generan de este modo? Aquí vemos una situación de concatenación experimental en la que las imágenes se organizan de manera relacional. Imágenes y sonidos de la Alemania nazi, Palestina, Latinoamérica, Vietnam y otros lugares se mezclan entre sí violentamente y se combinan con unas pocas canciones folklóricas o que evocan "al pueblo" provenientes de contextos derechistas o izquierdistas. Esto produce la impresión de que las imágenes alcanzan su significado de manera natural, por medio de su concatenación. Pero lo que es más importante,

vemos que ocurren concatenaciones incongruentes: imágenes de campos de concentración y canciones tipo "Venceremos", la voz de Hitler y una foto de My Lai, la voz de Hitler y una foto de Golda Meir, My Lai y Lenin.

Se hace evidente que la voz del pueblo, que escuchamos en esta desordenada diversidad de articulaciones, en realidad no es la base sobre la que crear equivalencias. Al contrario, esta secuencia expone las contradicciones políticas radicales que la voz del pueblo se esfuerza por esconder. Genera discrepancias claras en el seno de esta silenciosa coerción –como diría Theodor W. Adorno– que es la relación de identidad. Produce contrarios en lugar de ecuaciones, e incluso provoca un puro terror: todo menos la suma no problemática de deseos políticos. Pues lo que esta cadena populista de equivalencias evidencia es el vacío que se estructura alrededor, el inclusivismo vacío del "y", que sigue sumando y sumando a ciegas sin ningún criterio político.

En resumen, podemos decir que el principio de la voz del pueblo asume un papel totalmente diferente en ambas películas. Aunque es el principio organizador en *Showdown in Seattle*, el principio que constituye la mirada, nunca es problematizado. La voz del pueblo funciona aquí como un punto ciego, una laguna que, de acuerdo con Jacques Lacan, constituye el campo entero de lo visible pero solo se hace visible él mismo como un tipo de impostura. La voz del pueblo organiza la cadena de equivalencias sin permitir rupturas; oculta el hecho de que su objetivo político no va más allá de una noción de inclusión incuestionada. La voz del pueblo es así a la vez el principio organizador tanto de una concatenación como de una supresión. ¿Y qué es lo que se suprime? El *topos* vacío de la voz del pueblo cubre una laguna, en concreto la laguna que conforma la cuestión vinculada a las medidas y los fines políticos que se supone han de ser legitimados al evocar esa voz.

Entonces, ¿cuáles son las posibilidades de que se articule un movimiento de protesta basándose en este modelo inclusivo, si la inclusión a cualquier precio es su objetivo primordial? ¿Por qué y para quién se organiza esta concatenación política? ¿Qué objetivos y criterios tienen que ser formulados, aunque no sean populares? ¿Y no tendría que haber una crítica mucho más radical de cómo se articula la ideología haciendo uso de imágenes y sonidos? ¿Una forma convencional no implica una adhesión mimética a las condiciones que tienen que ser criticadas? ¿Y no implica también la fe ciega de tipo populista en el poder que posee la suma arbitraria de deseos? Por tanto, ¿no es a veces mejor desmantelar las cadenas que organizar a todos en una misma cadena a cualquier precio?

SUMA O EXPONENCIACIÓN

¿Qué es lo que convierte a un movimiento en antagonista? Porque hay muchos movimientos que se llaman a sí mismos movimientos de protesta pero se los debería calificar cabalmente de reaccionarios, si no directamente de fascistas. Tales movimientos son aquellos en los que las condiciones existentes se radicalizan en una serie de transgresiones vertiginosas, diseminando las identidades fragmentadas como astillas de hueso en el camino. La energía del movimiento fluye suavemente de un elemento al siguiente, atravesando el tiempo vacío homogéneo como una ola que se desplaza a través de la muchedumbre. Imágenes, sonidos y posiciones se encadenan sin reflexión en un movimiento de ciega inclusión. Una extraordinaria dinámica se despliega solo para dejarlo todo como estaba.

¿Qué tipo de movimiento de montaje político daría como resultado articulaciones opositoras, en lugar de

una mera suma de elementos con el fin de reproducir el statu quo? O por expresar la pregunta de otra manera, ¿qué tipo de montaje de dos imágenes/elementos producirían algo más allá y fuera de estas dos imágenes/elementos, algo que no representara un acuerdo sino que en su lugar perteneciera a un orden diferente, aproximadamente del modo en que alguien golpearía con tenacidad dos piedras para producir una chispa en la oscuridad? Que se pueda producir esta chispa, que podríamos denominar también el chispazo de lo político, depende de su articulación.



POLÍTICAS DEL ARTE: EL ARTE CONTEMPORÁNEO Y LA TRANSICIÓN A LA POSDEMOCRACIA*



Una manera típica de poner en relación la política con el arte plantea que el arte puede representar de una u otra forma asuntos políticos. Pero hay un punto de vista mucho más interesante: el que aborda con una perspectiva política el campo del arte en tanto lugar de trabajo.[1] Se trata de observar lo que el arte hace, no lo que muestra.

De entre todas las formas de arte, las bellas artes han sido las más estrechamente ligadas a la especulación posfordista, con gran lujo y fases de expansión y contracción. El arte contemporáneo no es una disciplina inocente protegida en alguna lejana torre de marfil. Por

* Este texto está dedicado a quienes soportan mi histeria digital, mi síndrome de viajera frecuente y mis desastres a la hora de montar instalaciones. Gracias en especial a Tirdad Zolghadr, Christoph Manz, David Riff y Freya Chou.

1. Amplío un concepto elaborado por Hongjohn Lin en su texto curatorial para la Bienal de Taipei 2010: "Curatorial Statement", en *10th Taipei Biennial Guidebook*, Taipei, Taipei Fine Arts Museum, 2010.

el contrario, está implicado de lleno en el neoliberalismo. No podemos disociar el *hype* que rodea al arte contemporáneo de las políticas de shock utilizadas para reanimar la desaceleración económica. El *hype* del arte contemporáneo encarna la dimensión afectiva de las economías globales ligadas a los esquemas Ponzi,[2] la adicción al crédito y los mercados alcistas del pasado. El arte contemporáneo es una marca comercial sin producto, disponible para etiquetar casi cualquier cosa, es un rápido *lifting* facial que vende el imperativo de la creatividad a aquellos lugares necesitados de una remodelación urgente, la incertidumbre de una apuesta combinada con los placeres sobrios de la educación superior de clase alta, un parque de juegos autorizado para un mundo confuso y derrumbado por la desregulación vertiginosa. Si el arte contemporáneo es la respuesta, la pregunta es ¿cómo embellecer el capitalismo?

Pero el arte contemporáneo no trata solo de la belleza. Tiene que ver también con la función. ¿Cuál es la función del arte en el capitalismo del desastre? El arte contemporáneo se alimenta de las migajas de una redistribución masiva y extensa de la riqueza que pasa de los pobres a los ricos en una continua lucha de clases dirigida desde arriba.[3] Le da a la acumulación primitiva un toque de escándalo posconceptual. Además, ha adquirido un mayor alcance descentralizándose: los núcleos artísticos importantes ya no se ubican solo en las metrópolis occidentales. Hoy día, los museos deconstructivistas de arte contemporáneo surgen en cualquier

autocracia digna de respeto. ¿En un país se violan los derechos humanos? ¡Llevémosle un museo Gehry!

El Guggenheim Global es una refinería cultural a disposición de una serie de oligarquías posdemocráticas, al igual que las incontables bienales internacionales cuyo objetivo es elevar y reeducar a la población sobrante.[4] El arte facilita así el desarrollo de una distribución multipolar del poder geopolítico cuyas economías depredadoras son frecuentemente impulsadas por la opresión interna, la guerra de clases desde arriba y las políticas del dominio rápido.

El arte contemporáneo, por tanto, no solo refleja sino que también interviene activamente en la transición hacia un nuevo orden mundial de Posguerra Fría. Es un actor principal del semiocapitalismo del desarrollo desigual allí donde T-Mobile clave su bandera. Está

2. El esquema Ponzi es una operación fraudulenta de inversión que recibe su nombre del italiano Carlo Ponzi, conocido por la exitosa estafa que llevó adelante en los años veinte en Estados Unidos [N. del T.].

3. Esto se ha descrito como un proceso de expropiación global en curso desde la década de 1970. David Harvey, *Breve historia del neoliberalismo*, Madrid, Akal, 2007. En lo que respecta al tipo de distribución de la riqueza que de ello resulta, un estudio del World Institute for Development Economics Research de la United Nations University (UNU-WIDER) de Helsinki descubrió que en el año 2000, el 1% más rico de la población adulta poseía el 40% de las bienes globales. La mitad inferior de la población adulta mundial poseía un 1% de la riqueza global, en www.wider.unu.edu/events/past-events/2006-events/en GB/05-12-2006/.

4. Para dar solo un ejemplo de cómo se implican las oligarquías: Kate Taylor y Andrew E. Kramer, "Museum Board Member Caught in Russian Intrigue", en *The New York Times*, 27 de abril de 2010, en www.nytimes.com/2010/04/28/nyregion/28/trustees.html. Si bien tales bienales se extienden de Moscú a Dubái y Shangai y a muchos otros de los denominados países en transición, no debemos considerar la posdemocracia como un fenómeno no occidental. El área de Schengen es un brillante ejemplo de representación posdemocrática, con abundancia de instituciones políticas no legitimadas por el voto popular y con una parte importante de la población excluida de la ciudadanía (por no hablar de la creciente debilidad que el Viejo Mundo siente por los fascistas democráticamente elegidos). Una exposición de 2011 en la Haus der Kulturen der Welt en Berlin, *Principio Potosí*, organizada por Alice Creischer, Andreas Siekmann y Max Jorge Hinderer, resaltaba la conexión que existe entre la oligarquía y la producción de imágenes, desde otro punto de vista histórico también pertinente.

involucrado en la búsqueda de materias primas para fabricar procesadores de doble núcleo. Contamina, gentrifica y viola. Seduce y consume, y súbitamente se aleja rompiéndote el corazón. De los desiertos de Mongolia a los altiplanos de Perú, el arte contemporáneo está en todas partes. Y cuando se arrastra a la Gagosian Gallery goteando sangre y mugre de la cabeza a los pies, arranca una y otra vez apasionados aplausos.

¿Por qué y para quién resulta el arte contemporáneo tan atractivo? Una suposición: la producción de arte presenta una imagen especular de las formas posdemocráticas del hipercapitalismo que parecen dispuestas a convertirse en el paradigma político dominante de la Posguerra Fría. Parece impredecible, inexplicable, brillante, volátil, temperamental, guiado por la inspiración y el genio. Tal y como cualquier oligarca que anhela ser un dictador quisiera verse a sí mismo. La concepción tradicional del papel del artista se corresponde demasiado bien con la imagen que de sí tienen los aspirantes a autócratas que ven el gobierno potencialmente –y peligrosamente– como una obra de arte.

El gobierno posdemocrático está muy relacionado con este errático comportamiento de artista-genio-masculino. Es opaco, corrupto y completamente incomprensible. Ambos modelos operan en estructuras de vínculo masculino tan democráticas como la versión local de la mafia. ¿Gobierno de la ley? ¡Dejémoslo al gusto de cada cual! ¿Controles y balances de cuenta? ¡Cuentas sin control! ¿Buen gobierno? ¡Mala curaduría! Se entiende por qué el oligarca contemporáneo ama el arte contemporáneo: le funciona a la perfección.

Así, la producción tradicional de arte podría ser un modelo para los nuevos ricos surgidos por la privatización, la expropiación y la especulación. Pero la producción de arte es a la vez un laboratorio para muchos de los nuevos pobres, que prueban suerte como virtuosos

del JPEG o impostores conceptuales, secretarias de galería de arte o acelerados proveedores de contenidos. Porque el arte también significa trabajo: para ser más precisos, trabajo de choque.[5] Se produce como espectáculo en las cadenas de montaje posfordistas. El trabajo de choque es trabajo afectivo ejecutado a velocidades demenciales: entusiasta, hiperactivo y profundamente comprometido.

Originalmente, los trabajadores de choque eran mano de obra sobrante de la temprana Unión Soviética. El término se deriva de la expresión *udarny trud* que significa "trabajo superproductivo, entusiasta" (*udra* significa "chocar, golpear, shockear"). Transferido a las actuales fábricas culturales, el trabajo de choque se refiere a las dimensiones sensuales del shock. En vez de pintar, soldar y moldear, el trabajo de choque artístico implica disfrutar, charlar y posar. Esta forma acelerada de producción artística crea sorpresa y ostentación, sensación e impacto. Su origen histórico en el modelo de las brigadas estalinistas añade un aspecto más al paradigma de la hiperproductividad. Los trabajadores y trabajadoras de choque actuales producen en masa sentimientos, percepción y distinción, en todas las dimensiones y variaciones posibles. Intensidad o evasión, sublime o porquería, objeto encontrado o realidad fabricada: los trabajadores y trabajadoras de choque abastecen a su público consumidor de todo lo que nunca antes creyeron desear.

El trabajo de choque se alimenta del agotamiento y el ritmo, de fechas límite y porquería curatorial, del parloteo trivial y copias de alta calidad. También prospera mediante la explotación acelerada. Yo diría que -dejando a un lado el trabajo doméstico y de cuidados

5. Recurro aquí al campo de sentido desarrollado por Ekaterina Degot, Cosmin Costinas y David Riff para su *1st Ural Industrial Biennial*, 2010.

a personas– el arte es la industria con mayor índice de trabajo no remunerado. Se sostiene en base al tiempo y la energía de becarios sin salario y sujetos autoexplo-tados en casi todos los niveles y en casi todas las fun-ciones. El trabajo gratuito y la explotación sin contro son la materia oscura visible que mantiene en funcio-namiento el sector cultural[1].

Los trabajadores y trabajadoras de choque de libre flotación junto a las nuevas (y viejas) elites y oligar-quías constituyen el marco de las nuevas políticas con-temporáneas del arte. Mientras que estas últimas dirige la transición a la posdemocracia, aquellos la plasman en imágenes. ¿Pero qué indica en realidad esta situación Solo la manera en que el arte contemporáneo se implic en la transformación de los patrones de poder globales

La fuerza de trabajo del arte contemporáneo consis-te ampliamente en gente que, aun trabajando de mo constante, no se corresponde con ninguna imagen tr-dicional del trabajo. Ellos se resisten obstinadamen a establecerse en cualquier entidad lo suficientemen reconocible como para ser identificada como una cla Mientras que lo más fácil sería clasificar a esta insta-cia como multitud o muchedumbre, resultaría muc menos romántico preguntarse si no son *lumpenfreela-cers* globales, desterritorializados e ideológicamente e caída libre: un ejército de reserva de la imaginación q se comunica mediante Google Translate.

En lugar de adoptar la forma de una nueva cla esta frágil instancia podría bien consistir –como Hann Arendt dijo una vez con malicia– en el "desecho de t das las clases". Estos aventureros desposeídos descri por Arendt, proxenetas urbanos y matones listos p ser contratados como mercenarios y explotadores co niales, se ven vagamente (y de manera muy distor nada) reflejados en las brigadas de trabajadores y tra jadoras de choque creativos lanzados a la esfera glo

STRIKE



Hito Steyeri, *Strike*, 2010. [illegible] video [illegible]

de la circulación conocida hoy como mundo del arte.[6] Si admitimos que los actuales trabajadores de choque quizá habitan sobre un mismo piso inestable –las opacas zonas de catástrofe del capitalismo del shock–, surge sin duda una imagen no heroica, conflictiva y ambivalente del trabajo artístico.

Hemos de afrontar el hecho de que no hay automáticamente un camino a la resistencia y a la organización para el trabajo artístico. Que el oportunismo y la competición no son una desviación de esta forma de trabajo sino su estructura inherente. Que esta fuerza de trabajo nunca jamás marchará al unísono, excepto quizá cuando baila al ritmo de un video viral imitando a Lady Gaga. La Internacional está acabada. Ahora marchamos con lo global.

Estas son las malas noticias: el arte político se suele avergonzar a la hora de discutir estos asuntos.[7] Abordar las condiciones intrínsecas del campo artístico, así como la descarada corrupción que hay en él –pensemos en los sobornos necesarios para llevar esta o aquella bienal de gran envergadura a una región periférica u otra–, es un tabú incluso en la agenda de la mayoría de los artistas y las artistas que se consideran a sí mismos políticos. Aun cuando el arte político logra representar las así llamadas situaciones locales de todas partes del mundo, empaquetando rutinariamente la injusticia y

6. Arendt podría estar equivocada en lo que al gusto se refiere. El gusto no tiene que ser necesariamente común, tal y como argumentó siguiendo a Kant. En este contexto, tiene que ver con la producción del consenso y de la reputación y de otras discretas maquinaciones que –ups– se metamorfosean en bibliografías de historia del arte. Seamos sinceros: la política del gusto no tiene que ver con lo colectivo, sino con el coleccionista. No es asunto del bien común sino del patrón. No es cosa a compartir sino a patrocinar.
7. Hay por supuesto muchas excepciones meritorias, y debo admitir que también yo tendría que agachar la cabeza avergonzada.

la miseria, las condiciones de su propia producción y exhibición siguen estando prácticamente inexploradas. Incluso se podría decir que las políticas del arte son el punto ciego de una parte importante del arte político contemporáneo.

Desde luego que la crítica institucional ha estado tradicionalmente interesada en semejantes asuntos. Pero necesitamos a fecha de hoy una ampliación bastante extensa de la misma.[8] Porque, al contrario que en la época de una crítica institucional que se centraba en las instituciones artísticas, o incluso en la esfera de la representación en general, la producción artística (el consumo, la distribución, el marketing, etc.) adopta un papel diferente y más amplio en la globalización posdemocrática. Un ejemplo –que consiste en un fenómeno bastante absurdo pero también común– es el del arte radical que hoy día patrocinan frecuentemente los bancos o los comerciantes de armas más depredadores, y se encuentra completamente incrustado en las retóricas del marketing urbano, la producción de marcas y la ingeniería social.[9] Por razones muy obvias, esta condición muy raramente se explora en el arte político, que se contenta en muchos casos con ofrecer su exótica autoetnización, gestos efímeros y una nostalgia militante.

8. Como también se sostiene en Alexander Alberro y Blake Stimson (eds.), *Institutional Critique*, Cambridge, MIT Press, 2009. Véase también la totalidad de los números editados por la revista online y multilingüe *transversal: transform* en www.transform.eipcp.net/transversal/0106.
9. Se ha mostrado recientemente, en el Henie Onstad Kunstsenter de Oslo, un proyecto muy interesante de Nomeda y Gediminas Urbonas titulado *Guggenheim Visibility Study Group*, que descubría las tensiones entre las escenas artísticas locales y el sistema de franquicia del Guggenheim, con el Efecto Guggenheim analizado en detalle como caso de estudio, en (www. [illegible]a.cc/2G/. También Joseba Zulaika, *Guggenheim Bilbao Museoa: Museum, Architecture, and City Renewal*, Reno, University of Nevada Press, 2003. Véase en castellano, del mismo autor, *Crónica de un seducción. El museo*

Por supuesto que no sostengo una posición de inocencia.[10] Ello sería en el mejor de los casos ilusorio, y en el peor, tan solo otro gancho comercial. Sobre todo, resulta muy aburrido. Pero me parece que los y las artistas políticos podrían adquirir más relevancia si se enfrentaran a estos temas en lugar de desfilar sin riesgos como realistas estalinistas, situacionistas de CNN o en situaciones del estilo Jamie Oliver-se-encuentra-con-ingenieros-sociales-que-son-oficiales-de-libertad-condicional. Es tiempo de tirar el arte souvenir de la hoz y el martillo al cubo de basura de la historia. Si se considera la política como el Otro, como algo que sucede en otro lugar, que siempre corresponde a comunidades desposeídas en cuyo nombre nadie puede hablar, acabamos por olvidar qué hace al arte intrínsecamente político hoy día: su función como un lugar de trabajo, conflicto y… diversión. Un sitio donde se condensan las

---

Guggenheim Bilbao, Donostia, Nerea, 1997 (N. del T.)]. Otro caso de estudio: Beat Weber y Therese Kaufmann, "The Foundation, the State Secretary and the Bank: A Journey into the Cultural Policy of a Private Institution", en *transform*, 25 de abril de 2006, en www.transform.eipcp.net/correspondence/1145970626. También Martha Rosler, "Take the Money and Run? Can Political and Socio-critical Art 'Survive'?", en *e-flux journal*, nº 12, en www.e-flux.com/journal/view/107; y Tirdad Zolghadr, "11th Istanbul Biennial", en *frieze*, nº 127, noviembre-diciembre de 2009, en www.frieze.com/issue/review/11th istanbul_biennial/.

10. Esto es evidente desde el momento en que este texto se publica en la revista *e-flux* junto con un complemento publicitario. La situación se complica aún más por el hecho de que estos anuncios podrían también aparecer junto a mis propias exposiciones. A riesgo de repetirme, me gustaría subrayar que no considero la inocencia una posición política sino moral, y por tanto me parece políticamente irrelevante. Se puede encontrar un comentario interesante sobre esta situación en Luis Camnitzer, "The Corruption in the Arts / The Art of Corruption", publicado en el contexto de *Marco Polo Syndrome*, un simposio celebrado en la Haus der Kulturen der Welt de Berlín, 11 de abril de 1995, en www.universes-in-universe.de/magazin/marco-polo/scamnitzer.htm.

contradicciones del capital y los malentendidos extremadamente entretenidos y ocasionalmente devastadores entre lo global y lo local.

El campo del arte es un espacio de violenta contradicción y de tremenda explotación. Es un lugar de chismes sobre el poder, especulación, ingeniería financiera y manipulación masiva y fraudulenta. Pero es también un lugar de comunidad, movimiento, energía y deseo. En sus mejores iteraciones, es un ámbito metropolitano fenomenal poblado por hombres y mujeres que ejercen de trabajadores de choque móviles, vendedores de sí itinerantes, genios jovenzuelos de la tecnología, timadores de presupuestos, traductores supersónicos, becarios de posgrado y otros vagabundos digitales y trabajadores a día completo. Todo está programado, es sensible y plástico-fantástico. Un potencial lugar común donde la competición es despiadada y la solidaridad es la única palabra extranjera. Habitado por bribones encantadores, reyes de la bravuconada, casi-reinas de la belleza. Es HDMI, CMYK y LGBT. Pretencioso, insinuante, hipnotizador.

Este desorden se mantiene a flote por la pura dinámica de montones y montones de mujeres muy trabajadoras. Una colmena de trabajo afectivo sometido a estrecha vigilancia y controlado por el capital, fuertemente entrelazado con sus múltiples contradicciones. Todo ello lo hace importante para la realidad contemporánea. El arte afecta a esta realidad precisamente porque está involucrado en todos sus aspectos. Es conflictivo, problemático, irresistible. Podríamos intentar entender su espacio como un sitio político en lugar de pretender representar una política que siempre está sucediendo en otro lugar. El arte no está fuera de la política, sino que la política reside en su producción, su distribución y su recepción. Si nos enfrentamos a esto, podríamos superar el plano de una política de representación y embarcarnos en una política que está ahí, frente a nuestros ojos, lista para ser adoptada.



EL ARTE COMO OCUPACIÓN: DEMANDAS PARA UNA AUTONOMÍA DE LA VIDA*

Quiero que saques tu celular. Que prendas la cámara de video. Que ahora grabes cualquier cosa durante un par de segundos. Sin cortes. Te está permitido moverte, panear y hacer zoom. Y utilizar solo los efectos que vienen por defecto en el aparato. Sigue haciéndolo durante un mes, cada día. Ahora detente. Escucha.

Empecemos con una tesis sencilla: lo que antes era trabajo se está convirtiendo cada vez más en ocupación.[1]

* "El arte como ocupación" está dedicado al camarada Şiyar y al IHD (Asociación de Derechos Humanos) de Siirt (Turquía). Gracias a Apo, Neman Kara, Tina Leisch, Sahin Okay, Selim Yildiz, Ali Can, Aneta Szylak, Roee Rosen, Joshua Simon, Alessandro Petti y Sandi Hilal. Fue Lütticken quien me encargó la versión inicial de este texto, que se publicó en *Open*, nº 23, *Autonomy. New Forms of Freedom and Independence in Art and Culture*, Amsterdam, SKOR, 2012.

1. Extraigo estas ideas de una brillante observación del Carrotworkers' Collective, "On Free Labour", en www.carrotworkers.wordpress.com/on-free-labour/.

Este cambio de terminología podría parecer trivial. Pero en realidad casi todo cambia en el tránsito del trabajo a la ocupación: se transforma el marco económico y también el espacio y la temporalidad.

Si pensamos en el trabajo como labor, ello implica un origen, un productor o productora, y finalmente un resultado. El trabajo se entiende fundamentalmente como un medio para un fin: un producto, una recompensa o un salario. Es una relación instrumental. También produce sujeción alienando.

Una ocupación es lo opuesto. Mantiene a la gente atareada en lugar de darle un trabajo remunerado.[2] No depende de ningún resultado ni tiene necesariamente una conclusión. Como tal, no conoce la tradicional alienación ni ninguna idea correlativa de sujeto. Una ocupación no necesariamente implica una remuneración, puesto que se considera que el proceso contiene su propia gratificación. No tiene otro marco temporal que no sea el propio transcurrir del tiempo. No se centra en un productor/trabajador, si bien incluye personas que consumen, reproducen, que incluso destruyen, derrochan tiempo y espectadoras: básicamente, cualquiera que busque distracción o compromiso.

OCUPACIÓN

El desplazamiento del trabajo a la ocupación afecta a las más diversas áreas de la actividad cotidiana contemporánea. Señala una transición de mucha ma-

2. "El lenguaje de la Unión Europea que promueve la 'ocupación' en lugar del 'empleo' señala un sutil pero interesante desplazamiento semántico dirigido a mantener 'ocupada' a la población activa en lugar de intentar crear puestos de trabajo", Ibídem.

yor envergadura que la habitualmente descrita de la economía fordista a la posfordista. Una ocupación, en lugar de apreciarse como un modo de ganar tiempo y recursos, se entiende como una manera de perderlos. Acentúa claramente el pasaje de una economía basada en la producción a una economía impulsada por el despilfarro, de la progresión temporal a la pérdida de tiempo o incluso al tiempo de ocio; de un espacio definido por divisiones claras a un territorio enmarañado y complejo.

Y quizá lo más importante: el trabajo tradicional es un medio para un fin, mientras que la ocupación es en muchos casos un fin en sí mismo.

La ocupación está ligada a la actividad, el servicio, la distracción, la terapia y el compromiso. Pero también a la conquista, la invasión y la captura. En el plano militar, la ocupación se refiere a una situación extrema de relaciones de poder, complejidad espacial y soberanía 3D. Es impuesta por el ocupante sobre el ocupado, pudiendo este resistirla o no. El objetivo es habitualmente la expansión, pero también la neutralización, el estrangulamiento y la represión de la autonomía.

La ocupación implica con frecuencia la mediación interminable, el proceso eterno, la negociación indeterminada y el borrado de las divisiones espaciales. No produce resultado ni resolución. Se refiere también a la apropiación, a la colonización y la extracción. En su aspecto procesual, la ocupación es tanto permanente como irregular; adopta connotaciones completamente diferentes para quien ocupa y para quien es ocupado.

Por supuesto, las ocupaciones no son idénticas en todos los diversos sentidos de la palabra. Pero la fuerza mimética del término opera en cada uno de los diferentes significados y los arrastra hacia el resto. Existe una afinidad mágica al interior de la propia palabra: si suena igual, la fuerza de la similitud opera desde su

interior.[3] La fuerza del acto de nombrar supera la diferencia para aproximar incómodamente situaciones de otro modo separadas y jerarquizadas por la tradición, el interés y el privilegio.

LA OCUPACIÓN COMO ARTE

En el contexto del arte, la transición del trabajo a la ocupación tiene además otras implicaciones. ¿Qué le sucede a la obra de arte en este proceso? ¿Se transforma también en una ocupación?

En parte, sí. Lo que antes se materializaba exclusivamente en un objeto o producto –como obra de arte [*(art)work*: literalmente, trabajo (de arte)]–, ahora tiende a verse como actividad o performance. Esto será tan extenso como los tensos presupuestos económicos y la capacidad de atención lo permitan. La obra de arte tradicional ha sido hoy día ampliamente sustituida por el arte como proceso: como una ocupación.[4]

El arte es una ocupación en el sentido de que mantiene a la gente atareada: a los espectadores y espectadoras y a muchos otros. En muchos países ricos, el arte consiste en un modo de ocupación muy generalizado. La idea de que contiene su propia gratificación y no necesita remuneración está muy aceptada en el espacio del trabajo cultural. El paradigma de la industria cultural proveyó el ejemplo de una economía que funcionaba mediante

3. Walter Benjamin, *Doctrina de lo semejante*, en *Obras. Libro II / Vol. 1*, Madrid, Abada, 2007.

4. Se podría incluso decir: la obra de arte está ligada a la idea de producto (ligada a un complejo sistema de valorización). El arte-como-ocupación evita el resultado final de la producción convirtiendo inmediatamente el hacer en mercancía.

la producción de un número creciente de ocupaciones (y distracciones) para personas que en muchos casos trabajaban gratuitamente. Hay además modos de ocupación en toman la forma de educación artística. Cada vez más programas de pos y posposgraduado protegen a los potenciales artistas de la presión de los mercados (públicos o privados). La educación artística requiere ahora más tiempo: crea zonas de ocupación que rinden menos "obras" [menos trabajos, *works*] pero más procesos, formas de conocimiento, campos de compromiso y planes de relacionalidad. También produce cada vez más educadores, mediadores, guías e incluso guardias, cuyas condiciones de ocupación son para todos ellos, una vez más, procesuales (y mal pagas o impagas).

Los significados profesional y militarizado de la ocupación se entrecruzan aquí inesperadamente –en el papel del guardia– para crear un espacio contradictorio. Recientemente, un catedrático de la Universidad de Chicago sugería que los guardias de museo deberían ir armados.[5] Se refería principalmente a los guardias en países (previamente) ocupados como Irak

5. Lawrence Rothfield citado en John Hooper, "Arm museum guards to prevent looting, says professor", en *The Guardian*, 10 de julio de 2011, en www.theguardian.com/culture/2011/jul/10/arm-museum-guards-looting-war: "El catedrático Lawrence Rothfield, decano del Centro de Políticas Culturales de la Universidad de Chicago, declaró a *The Guardian* que los ministerios, fundaciones y autoridades locales 'no deberían creer que el enorme trabajo de prevención que requiere evitar el robo de los ladrones profesionales es solo responsabilidad de la policía nacional o de otras fuerzas que no se encuentran bajo su control directo'. Eran declaraciones previas al congreso anual de la Association for Research into Crimes Against Art (Asociación para la investigación de crímenes contra el arte, ARCA), que tuvo lugar durante un fin de semana en la céntrica ciudad italiana de Amelia. Rothfield afirmó que también le gustaría ver que a los conserjes de museo, guardabosques y a otros se les entrenara en el control de masas. Y no solo en el mundo desarrollado".

y otros Estados que se encuentran envueltos en insurrecciones políticas, pero al citar potenciales rupturas del orden civil incluyó también al Primer Mundo en su reclamo. Más aun, la ocupación artística como un medio de matar el tiempo se entrecruza con el sentido militar del control espacial en la figura de los guardias de museo pues en algunos casos estos son veteranos de guerra. La intensificación de las políticas de seguridad hace mutar los espacios de arte e inscribe al museo o la galería en una secuencia de etapas de potencial violencia.

Otro excelente ejemplo de la complicada topología de la ocupación es la figura del pasante o interno (en un museo, en una galería o, con más frecuencia, en un proyecto aislado).[6] El término "interno" está vinculado al confinamiento y la detención, sea voluntaria o involuntaria. Se supone que este trabajador se encuentra al interior de un sistema; y aun así se lo excluye del pago. Está dentro del trabajo pero fuera de la remuneración: atascado en un espacio que al mismo tiempo incluye el exterior y excluye el interior. Como resultado, trabaja para sostener su propia ocupación.

Ambos ejemplos –el guardia de museo y el trabajador "interno"– producen un espacio-tiempo fracturado con grados variables de intensidad ocupacional. Estas zonas están escindidas unas de las otras, y aun así están conectadas y son interdependientes. El diagrama de la ocupación artística revela un sistema de puestos de control que se completa con guardianes de entradas, diferentes niveles de acceso y una estrecha supervisión del movimiento y de la información. Su arqui-

6. "La figura del interno aparece en este contexto como paradigmática, habiendo de superar el derrumbe de las fronteras entre la formación, el trabajo y la vida", Carrotworkers' Collective, "On Free Labour", *op. cit.*

tectura es asombrosamente compleja. Algunas partes están forzadamente inmóviles, su autonomía negada y reprimida con el fin de mantener móviles otras partes. La ocupación opera en ambos sentidos: capturando a la fuerza y confinando al afuera, incluyendo y excluyendo, dirigiendo el acceso y el flujo. No debe sorprendernos que este patrón se corresponda con frecuencia –aunque no siempre– con fracturas de clase y de la economía política.

Parecería que la poderosa atracción del arte disminuye en las zonas pobres y subdesarrolladas del mundo. Pero en estos lugares, el arte-como-ocupación puede servir de manera aún más poderosa a las mayores desviaciones ideológicas del capitalismo e incluso obtener beneficios directos del trabajo despojado de derechos.[7] Aquí, la sordidez migrante o urbana puede ser explotada por los artistas y las artistas que utilizan la miseria como materia prima. El arte "mejora" los barrios más pobres estetizando su estatus de ruinas urbanas y expulsa a los antiguos residentes una vez el área se ha puesto de moda.[8] El arte ayuda así a reestructurar, jerarquizar, captar y mejorar o devaluar el espacio; lo hace organizando, desperdiciando o simplemente

7. Walid Raad ha criticado recientemente las cuestiones laborales relacionadas con la construcción de la franquicia del Guggenheim en Abu Dhabi: Ben Davis, "Interview with Walid Raad About the Guggenheim Abu Dhabi", en *ARTINFO*, 9 de junio de 2011, en www.au.blouinartinfo.com/news/story/37846/walid-raad-on-why-the-guggenheim-abu-dhabi-must-be-built-on-a-foundation-of-workers-rights123954.

8. Resulta fundamental en este orden de cosas el ensayo en tres partes de Martha Rosler, "Culture Class: Art, Creativity, Urbanism", en *e-flux journal*, nº 21, diciembre de 2010, en www.e-flux.com/journal/culture-class-art-creativity-urbanism-part-i/); nº 23, marzo de 2011, en www.e-flux.com/journal/culture-class-art-creativity-urbanism-part-ii/; y nº 25, mayo de 2011, en www.e-flux.com/journal/culture-class-art-creativity-urbanism-part-iii/.

consumiendo tiempo mediante una distracción vaga o mediante la búsqueda comprometida de una actividad para-productiva en la mayoría de los casos impaga; repartiendo funciones entre las figuras del artista o de la artista, el público, el curador o la curadora *freelance* o quien suba sus videos grabados con el celular al sitio web del museo.

Hablando en términos generales, el arte es parte de un sistema global desigual, que subdesarrolla algunas zonas del mundo mientras superdesarrolla otras; y las fronteras entre ambas se conectan y solapan.

VIDA Y AUTONOMÍA

Pero más allá de esto, el arte no se conforma con ocupar a la gente, el espacio o el tiempo. También ocupa la vida como tal.

¿Por qué habría de suponer esto un problema? Comencemos a explicarlo dando un ligero rodeo por la autonomía artística. La autonomía artística se ha afirmado tradicionalmente no en base a la ocupación, sino a la separación; para ser más precisos, la separación del arte con respecto a la vida.[9] Mientras la producción artística se volvía más especializada en un mundo industrial marcado por una creciente división del trabajo, crecía también de un modo cada vez más divorciado de la funcionalidad directa.[10] Si bien parecía escapar de la instrumentalización,

9. Estos párrafos se deben por completo a la persuasiva influencia del excelente texto de Sven Lütticken, "Acting on the Omnipresent Frontiers of Autonomy", en Óscar Faria y João Fernandes (eds.) *To The Arts, Citizens!*, Oporto, Fundação Serralves, 2010.

10. El arte conservó evidentemente la importante función de establecer una división de los sentidos, una distinción de clase y una subjetividad

perdía al mismo tiempo relevancia social. Como reacción, diferentes vanguardias se dispusieron a romper las barreras del arte y a recrear su relación con la vida.

Su esperanza era que el arte se disolviera en la vida, y que le fuera infundido así un impulso revolucionario. Lo que sucedió fue más bien lo contrario. Yendo aún más lejos: la vida ha sido ocupada por el arte porque las incursiones del arte en la vida y en la práctica cotidiana se han vuelto paulatinamente rutinarias, y en última instancia en una ocupación constante. Hoy en día, la invasión de la vida por el arte no es una excepción sino la regla. La autonomía artística tenía la intención de separar el arte de la zona de rutina cotidiana –de la vida, la intencionalidad, la utilidad y la producción mundanas, de la razón instrumental– con el fin de distanciarse de las reglas de la eficacia y la coerción social. Pero este área completamente segregada incorporó después todo aquello de lo que en primer lugar se separó, reestructurando el viejo orden al interior de sus propios paradigmas estéticos. La incorporación del arte en la vida fue hace tiempo un proyecto político (tanto para la izquierda como para la derecha), pero la incorporación de la vida en el arte es ahora un proyecto estético coincidente con una estetización total de la política.

En todos los niveles de la actividad cotidiana, el arte no solo invade la vida sino que también la ocupa. Esto no significa que sea omnipresente. Significa tan solo que ha establecido una compleja topología que combina presencia dominante con enorme ausencia, teniendo ambas un impacto sobre la vida cotidiana.

burguesa aun cuando se divorció cada vez más de su función religiosa o abiertamente representacional. Su autonomía se presentaba como desinteresada y desapasionada, mientras que a la vez se adaptaba miméticamente a la forma y la estructura de las mercancías capitalistas.

LISTA DE VERIFICACIÓN

Pero –podrías pensar– más allá de verme ocasionalmente expuesto al arte, ¡no tengo nada que ver con él en absoluto! ¿Cómo puede mi vida estar ocupada por el arte? Quizá una de las siguientes preguntas te interpele:

¿El arte te posee bajo la forma de una auto-performatividad sin fin?[11] ¿Te despiertas sintiéndote un ser múltiple? ¿Estás en constante autoexposición?

¿Te han embellecido, mejorado, renovado o has intentado hacérselo tú a otra persona o cosa? ¿Ha subido al doble la renta de tu departamento porque una banda de jóvenes armados con pinceles se han trasladado a ese edificio ruinoso de al lado? ¿Acaso tus sentimientos han sido diseñados? ¿Te sientes diseñado por tu iPhone?

¿O, por el contrario, es el acceso al arte (y a su producción) el que ha sido retirado, recortado, apartado, empobrecido u ocultado tras barreras infranqueables? ¿Es tu trabajo en este campo no remunerado? ¿Vives en una ciudad que redirige una parte enorme de su presupuesto cultural a financiar una única exposición de

11. La organización anónima conocida como Comité Invisible desarrolla el significado de la performatividad ocupacional: "Producirse a sí mismo se está volviendo la ocupación dominante de una sociedad en la que la producción ya no tiene un objeto: como un carpintero al que se le hubiera quitado su taller y se pusiera, por desesperación, a lijarse a sí mismo. De ahí el espectáculo de esos jóvenes que se entrenan para sonreír en su entrevista de trabajo, que se hacen blanquear los dientes para ascender, que van a las discotecas para estimular su espíritu de equipo, que aprenden inglés para impulsar su carrera, que se divorcian o se casan para actualizarse, que hacen cursos de teatro para convertirse en líderes o de 'desarrollo personal' para 'manejar los conflictos' mejor. El 'desarrollo personal' más íntimo, según cualquier gurú, llevará a una mejor estabilidad emocional, a una más fácil apertura a las relaciones, a una agudeza intelectual mejor dirigida, y en consecuencia a un mejor desempeño económico", en *La insurrección que viene*, Buenos Aires, Milena Caserola/ Hekht/ El Asunto/ FeEnLaErrata.

arte? ¿Está el arte conceptual de tu región privatizado por bancos depredadores?

Son síntomas todos ellos de la ocupación artística. Mientras que, por un lado, la ocupación artística invade completamente la vida, también pone a gran parte del arte fuera de circulación.

DIVISIÓN DEL TRABAJO

Por supuesto que, aunque hubieran querido, las vanguardias nunca hubieran podido lograr la disolución de la frontera entre el arte y la vida por sí solas. Una de las razones tiene que ver con una evolución bastante paradójica que está en la raíz de la autonomía artística. De acuerdo con Peter Bürger, el arte adquirió un estatuto especializado en el sistema capitalista burgués porque los artistas rechazaron de alguna manera seguir la especialización exigida por otras profesiones. Mientras que en su momento esto contribuyó a reivindicar la autonomía artística, los avances más recientes en los modos de producción neoliberal, ocurridos en muchos campos ocupacionales, han empezado a revertir la división del trabajo.[12] El artista-como-diletante y el diseñador biopolítico han sido superados por el técnico-como-emprendedor, el trabajador-como-ingeniero, el director-como-genio y (lo peor de todo) el administrador-como-revolucionario. La actividad multitarea, un modelo que sirve para muchas formas de la ocupación contemporánea, señala el reverso de la división del trabajo: la fusión de profesiones, o mejor dicho, su confusión. El ejemplo de la artista o el artista como erudito creativo sirve ahora de patrón (o excusa) a seguir cuando se pretende legitimar la universalización del diletantismo y el

12. Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

agotamiento profesional con el fin de dejar de pagar un trabajo especializado y reducir costos.

Si el origen de la autonomía artística reside en el rechazo de la división del trabajo (y de la alienación y la sujeción que lo acompaña), este rechazo ha sido ahora reintegrado en los modos neoliberales de producción para liberar potenciales ocultos de cara a la expansión financiera. De este modo, la lógica de la autonomía se extiende hasta el punto de aproximarse a las nuevas ideologías dominantes de la flexibilidad y el autoempleo, adquiriendo también nuevos significados políticos. Trabajadores, feministas y movimientos juveniles de la década de 1970 comenzaron a reclamar autonomía frente al trabajo y el régimen de fábrica.[13] El capital reaccionó a esta fuga diseñando su propia versión de la autonomía: la autonomía del capital con respecto a los trabajadores.[14] La fuerza rebelde, autónoma de esa diversidad de luchas se volvió un catalizador de la reinvención capitalista de las relaciones de trabajo como tales. El deseo de autodeterminación fue rearticulado como un modelo de negocios autoemprendedor, la esperanza de superar la alienación fue transformada en narcisismo serial y en sobreidentificación con la propia ocupación Solo en este contexto podemos comprender por qué es que se pretende que las ocupaciones contemporáneas que prometen un modo de vida sin alienación son autogratificantes.Pero el rescate de la alienación propuesto adopta la forma de una más persuasiva autorepresión que se podría considerar mucho peor que la alienación tradicional.[15]

Las luchas en torno a la autonomía, y sobre todo las respuestas del capital a las mismas, están así profundamente arraigadas en la transición del trabajo a la ocupación. Como hemos visto, esta transición está basada en el modelo de la artista o el artista como alguien que rechaza la división del trabajo y emprende un estilo de vida no alienado. Este es uno de los modelos para las nuevas formas ocupacionales de vida que son omnipresentes, apasionadas, autorepresivas y narcisistas hasta la médula.

Parafraseando a Allan Kaprow: vivir en una galería es como tener sexo en un cementerio.[16] Podríamos añadir que al día de hoy las cosas han empeorado en la medida en que la galería se derrama sobre la vida: dado que la galería/cementerio invade la vida, una empieza a sentirse incapaz de tener sexo en cualquier otro lugar.[17]

13. Es importante enlazar este punto con el pensamiento de la autonomía italiana recopilado por Sylvère Lotringer y Christian Marazzi (eds.), *Autonomia: Post-Political Politics*, Los Ángeles, Semiotext(e), 2007.

14. Antonio Negri ha descrito en detalle la reestructuración de la fuerza de trabajo del norte de Italia después de la década de 1970, mientras que Paolo Virno y Franco "Bifo" Berardi recalcan que las tendencias autónomas expresadas en el rechazo al trabajo, la juventud feminista rebelde y los movimientos de trabajadores y trabajadoras de la misma década fueron recapturados en nuevas y flexibilizadas formas de coerción empresarial. Más recientemente, Berardi ha resaltado las nuevas condiciones de identificación subjetiva con el trabajo y sus componentes narcisistas que se autoperpetúan. Entre otros, Toni Negri, "Reti produttive e territori: il caso del Nord-Est italiano", en *L'inverno è finito: Scritti sulla trasformazione negata (1989-1995)*, Roma, Castelvecchi, 1996; Paolo Virno, "Do you remember counterrevolution?", en *Virtuosismo y revolución. La acción política en la época del desencanto*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2003; y Franco "Bifo" Berardi, *The Soul at Work: From Alienation to Autonomy*, Los Ángeles, Semiotext(e), 2012.

15. He sostenido repetidamente que no se debería intentar escapar de la alienación sino al contrario operar aceptándola, así como al estatuto de objetividad y objetualidad que viene asociado a ella.

16. En conversación con Robert Smithson, "What is a Museum?", en *Museum World*, nº 9, 1967; reimpreso en Jack Flam (ed.), *The Writings of Robert Smithson*, Nueva York, New York University Press, 1979.

17. Recordemos también el desafortunadamente extinto significado de "ocupación". Durante los siglos XV y XVI, "occupy" era un eufemismo de "tener relaciones sexuales con", que cayó casi completamente en desuso en los dos siglos siguientes.

OCUPACIÓN, DE NUEVO

Este podría ser el momento de empezar a explorar el siguiente significado de la ocupación: el que ha adoptado dentro del movimiento *squatter* y en incontables tomas en años recientes. Quienes ocuparon la New School de Nueva York en 2008 recalcaron que este tipo de ocupación intenta intervenir en las actuales formas de gobierno del tiempo y el espacio ocupacionales, en lugar de limitarse a bloquear e inmovilizar un área específica:

> La ocupación obliga a invertir las dimensiones ordinarias del espacio. El espacio, en una ocupación, no es el mero contenedor de nuestros cuerpos, es un plano de potencialidad que había sido inmovilizado por la lógica de la mercancía. En una ocupación hay que implicarse en el espacio topológicamente, como estratega, preguntando: ¿qué son estos agujeros, entradas, salidas?, ¿cómo se puede desalienar, desidentificar, hacerlo inoperante, hacerlo común?[18]

Descongelar las fuerzas que yacen en el espacio petrificado que se ocupa significa rearticular sus usos funcionales, hacerlos no-eficientes, no-instrumentales y no-intencionales en sus capacidades como herramientas de coerción social. También significa desmilitarizarlo –al menos en términos de jerarquía– para militarizarlo de manera diferente. Ahora bien, liberar un espacio artístico del fenómeno del arte-como-ocupación parece una tarea paradójica, especialmente cuando los espacios artísticos se extienden más allá de la galería tradicional. Por otro lado, no es tampoco difícil imaginar cómo cualquiera de estos espacios podría operar en un modo no-eficiente, no-instrumental y no-productivo.

¿Pero cuál es el espacio que deberíamos ocupar? Por supuesto, abundan en este momento propuestas de ocupar museos, galerías y otros espacios artísticos. No hay en absoluto nada de malo en ello; todos estos espacios deberían ser ocupados ahora, de nuevo y para siempre. Pero el tema es que estos espacios artísticos no coinciden estrictamente con nuestros múltiples espacios de ocupación. Los reinos del arte se mantienen en su mayoría más bien adyacentes a los territorios incongruentes que suturan y articulan la acumulación inconexa de tiempos y espacios por medio de los cuales somos ocupados. Si ocupáramos solo los espacios del arte, al final del día la gente igual tendría que marcharse a casa para realizar eso que antes se llamaba trabajo: habría que sacarse la máscara antigás para ir a recoger a los niños y seguir con la vida.[19] Porque estas vidas suceden en un vasto e impredecible territorio de ocupación, y es en este territorio donde actualmente las vidas están siendo ocupadas. Sugiero que ocupemos este espacio. ¿Pero dónde se encuentra? ¿Y cómo puede ser reivindicado?

EL TERRITORIO DE OCUPACIÓN

El territorio de ocupación no es un espacio físico único, y desde luego no se encontrará en ningún territorio ocupado ya existente. Es un espacio de afecto, materialmente sostenido por una realidad *ripeada*. Puede actualizarse en cualquier lugar, en cualquier momento. Existe como una

18. Q. Libet, *Preoccupied: The Logic of Occupation*, Nueva York, The Inoperative Committee, 2009, en www.reoccupied.files.wordpress.com/2009/04/preoccupied-reading-final.pdf.

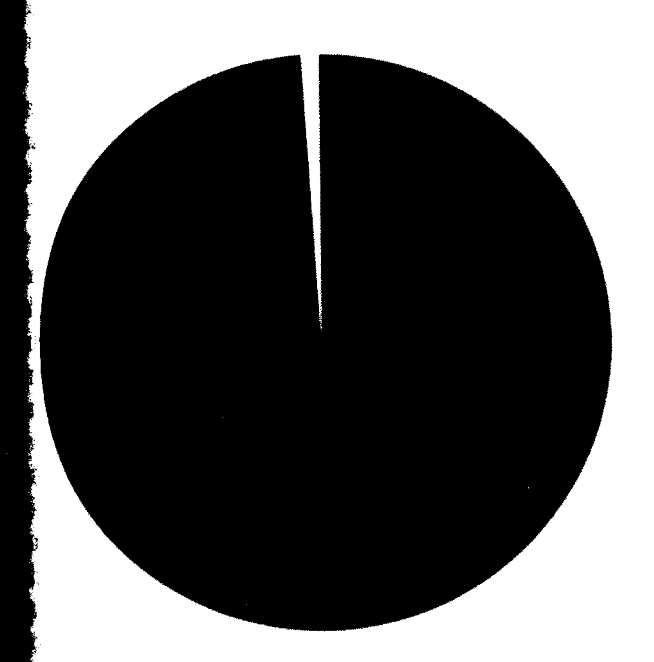
19. Ocupar como "squatting", que a diferencia de otros tipos de ocupación está limitado tanto espacial como temporalmente.

experiencia posible. Podría consistir en un montaje compuesto a partir de una secuencia de movimientos a través de puestos de control, inspecciones de seguridad de aeropuertos, cajas registradoras, puntos de vista aéreos, escaneos corporales, trabajo disperso, puertas giratorias de cristal, tiendas *duty-free*. ¿Cómo lo sé? ¿Se acuerdan del comienzo de este texto? Les pedí que grabaran unos pocos segundos cada día con el celular. Pues bien, esta es la secuencia acumulada en mi teléfono al circular durante meses por el territorio de ocupación.

Caminar bajo el frío sol de invierno a través de insurrecciones menguantes sostenidas y amplificadas por teléfonos celulares. Compartir la esperanza con multitudes deseosas de que llegue la primavera. Una primavera que se siente como necesaria, vital, inevitable. Pero la primavera no vino este año. No vino ni en verano ni en otoño. El invierno regresó y la primavera ya no pudo acercarse. Las ocupaciones llegaron y se inmovilizaron, fueron pisoteadas, ahogadas con gas, tiroteadas. Ese año la gente luchó con coraje, afanosa y apasionada para lograr la primavera. Pero ella fue huidiza. Y mientras la primavera se mantuvo violentamente a ralla, esta secuencia se acumuló en mi celular. Una secuencia alimentada por el gas lacrimógeno, la pena y la transición permanente. Grabando la búsqueda de la primavera.

Corte directo a helicópteros Cobra planeando sobre fosas comunes, transición en cortinilla a centros comerciales y luego en mosaico a filtros de spam, tarjetas SIM, tejedores nómadas; efecto espiral para pasar a imágenes de arrestos fronterizos, cuidado infantil y agotamiento digital.[20] Nubes de gas desvaneciéndose entre rascacielos. Exasperación. El territorio de ocupación es un lugar

20. He copiado la forma de mi secuencia del estupendo video de [illegible] Kahn, *Rebecca makes it!* (2011).



Póster de Collin Smith para el Occupy Everything Movement, 2011.

de encierro, extracción, inversión y acoso constante, donde se te empuja y se te trata con condescendencia, se te vigila y se te somete a plazos de entrega, se te detiene, atrasa y apremia; se fomenta el sentimiento de estar siempre demasiado atrasada, demasiado adelantada, detenida, abrumada, perdida, cayendo.

Tu teléfono te conduce a través de este viaje hacia la locura, extrayendo valor, llorando como un bebé, susurrando como un amante, bombardeándote con fastidiosas, irritantes, perturbadoras, indignantes exigencias de tiempo, espacio, atención y números de tarjeta de crédito. Tu teléfono copia y pega tu vida en incontables imágenes ininteligibles sin significado, sin público, sin propósito, pero con impacto, *punch* y agilidad. Acumula cartas de amor, insultos, facturas, bocetos, interminables comunicaciones. Tu vida está siendo rastreada y escaneada, convirtiéndote en dígitos transparentes, en un movimiento difuso. Un ojo digital en la palma de tu mano es testigo e informante. Revela tu posición. Si filmas al francotirador que te dispara, el celular registrará su puntería. Habrá sido encuadrado, una composición pixelada sin rostro.[21] Tu teléfono es tu cerebro tomado por el diseño corporativo, tu corazón como producto, el Apple de tu ojo.

Tu vida se condensa en un objeto en la palma de tu mano, presto a ser estrellado contra un muro y aun así seguir sonriéndote, hecho añicos, dictando fechas de entrega, grabando, interrumpiendo.

El territorio de ocupación es un territorio proyectado en una pantalla verdosa, frenéticamente ensamblado e intuido mediante zapping, operaciones de copiar-pe-

21. Esta descripción está directamente inspirada por la genial conferencia/performance de Rabih Mroué, "The Pixelated Revolution", sobre el uso de teléfonos celulares en las recientes insurrecciones sirias.

ar, tecleado incongruente y *ripeado*, desgarrándose y strozando vidas y corazones. Es un espacio gobernado no solo por una soberanía en 3D, sino por una oberanía en 4D dado que ocupa tiempo, una soberanía n 5D porque gobierna desde lo virtual, y una soberaía *n*D desde arriba, desde más allá, a través, en Dolby urround. El tiempo impacta asincrónico contra el esacio; acumulándose mediante espasmos del capital, esesperanza y deseo desbocado.

Aquí y en otro lugar, ahora y entonces, demora y eco, asado y futuro, día y noche encajan unos en otros como fectos digitales sin renderizar. Tanto la ocupación espaial como la temporal se entrecruzan para producir líneas e tiempo individualizadas, intensificadas por circuitos e producción fragmentados y realidades militares auentadas. Pueden ser grabadas, objetivadas y así hechas angibles y reales. Una materia en movimiento, formada or imágenes pobres, dotando de fluidez a la realidad maerial. Es importante recalcar que no se trata meramente e restos pasivos de movimientos individuales o subjetios. Se trata más bien de secuencias que crean individuos or medio de la ocupación. También someten a ocupación los individuos. En tanto condensaciones materiales de uerzas conflictivas, catalizan resistencia, oportunismo, esignación. Desencadenan puntos muertos y apasionados esenfrenos. Dirigen, conmocionan, seducen.

Podría haberte enviado algo desde mi teléfono. Ver cómo se extiende. Cómo es invadido por otras secuencias, muchas secuencias, cómo es remontado, rearticuado, reeditado. Hagamos confluir y desgarremos nuesros escenarios de ocupación. Rompamos la continuidad. uxtapongámoslos. Editémoslos en paralelo. Saltémonos l eje. Construyamos suspenso. Pausa. Contraplano. Siamos buscando la primavera.

Estos son nuestros territorios de ocupación, separaos a la fuerza unos de otros, cada cual en su encierro

corporativo. Tenemos que reeditar. Reconstruir. Reorganizar. Destrozar. Articular. Alienar. Liberar. Acelerar. Habitar. Ocupar.



LIBERARSE DE TODO: TRABAJO *FREELANCE* Y MERCENARIO*



George Michael publicó su canción "Freedom '90" en 1990. Era una época en la que todo el mundo cantaba enloquecido la "Oda a la alegría" de Beethoven o "Winds of Change" de Scorpions, celebrando lo que consideraban la victoria final de la libertad y la democracia tras la caída del Muro de Berlín. La peor de estas canciones para entonar a coro fue la interpretación en vivo que hizo David Hasselhoff de "Looking for Freedom" subido al Muro de Berlín, una canción que describía las vicisitudes del hijo de un rico en busca de su propia fortuna.

Pero George Michael hizo algo totalmente diferente.

* "Liberarse de todo: trabajo *freelance* y mercenario" fue encargado por Hendrik Folkerts para el programa de conferencias *Facing Forward* (Ámsterdam, 2012), coorganizado por Stedelijk Museum, University of Amsterdam, De Appel Arts Centre, W139, Stedelijk Museum Bureau Amsterdam y Metropolis M. Para escribirlo hice uso de materiales provenientes de conferencias previas encargadas por Grant Watson, T.J. Demos y Nina Möntmann.

Para él, la libertad no era algún tipo de paraíso liberal de oportunidades: "Parece el camino al cielo/ Pero uno siente que fuera el camino al infierno".[1]

¿Qué tipo de libertad describe la canción de George Michael? No es la clásica libertad liberal definida por la capacidad de hacer o decir o creer algo. Es más bien una libertad negativa. Está caracterizada por la ausencia, la ausencia de propiedad y de igualdad en el intercambio, la ausencia incluso del autor o la autora y la destrucción de todos los accesorios de utilería que hacen a su personaje público. Y es por esto que la canción suena mucho más contemporánea que todas las odas a la libertad provenientes de la anterior era del fin de la historia. Describe un estado de libertad muy contemporáneo: la liberación de todo.

Estamos acostumbrados a entender la libertad como esencialmente positiva: la libertad de hacer o tener algo; existe así la libertad de expresión, la libertad de culto. Pero ahora la situación está cambiando. Especialment

1. La letra de "Freedom '90" de George Michael es: "No te defraudaré./ N me daré por vencido contigo./ Hay que tener fe en el sonido./ Así que n te rindas conmigo,/ porque realmente deseo permanecer cerca de ti./ Dio sabe que fui un jovenzuelo desorientado/ orgullo y alegría de cualqui colegiala ansiosa./ Supongo que eso me bastaba. Pero ahora juego de ot forma./ Ahora tenemos que convertir las mentiras en verdades. /No t pertenezco y no me perteneces./ ¡Libertad! Tienes que dar a cambio de l que tomas./ Ahora voy a hacerme feliz a mí mismo./ Parece el camino a cielo,/ pero se siente como si fuera el camino al infierno./ Me aferraré mi libertad. Puede que no sea lo que deseas de mí./ Pero es así como tie que ser./ Perder el rostro ahora, tengo que vivir...". La versión complet en inglés en www.metrolyrics.com/freedom-lyrics-george-michael.html, el video en www.youtube.com/watch?v=diYAc7gB-0A.

2. Sobre la distinción entre libertad positiva y negativa, Isaiah Berlin, D *conceptos de libertad y otros escritos* [1958], Madrid, Alianza, 2005. H también una tradición de debate en torno a la libertad negativa seg fue definida por Charles Taylor, cuya concepción es diferente de la q manejo en este ensayo.

n la actual crisis económica y política, la otra cara de s ideas liberales de libertad –a saber, la libertad de s corporaciones frente a toda forma de regulación, así mo la libertad de perseguir implacablemente el interés opio a costa del resto– se ha convertido en la única forma de libertad universal que existe: libres de los nculos sociales, libres de la solidaridad, libres de la rtidumbre o la previsibilidad, libres del empleo o el abajo, libres de la cultura, el transporte público, la ucación o de absolutamente todo lo público.

Estas son las únicas libertades compartidas hoy a largo y ancho del mundo. No se aplican por igual a dos los individuos, puesto que dependen de la situaón económica y política de cada cual. Son libertades gativas, y se aplican a través de una alteridad cultu cuidadosamente construida y exagerada que permite erarse de la seguridad social, liberarse de los medios ganarse la vida, liberarse de la responsabilidad y la stenibilidad, liberarse de la enseñanza y la sanidad atuitas, las pensiones y la cultura pública, permite la rdida de las normas de responsabilidad pública y, en chos lugares, liberarse de la primacía de la ley.

Como cantaba Janis Joplin: "La libertad es solo una labra más para decir que no queda nada que perder". a es la libertad que la gente comparte hoy en muchos ares. La libertad contemporánea no es principalmen el disfrute de libertades civiles, como planteaba el dicional punto de vista liberal, sino más bien la litad de la caída libre que muchos experimentan al ser ojados a un futuro incierto e impredecible.

Estas libertades negativas son también las que imsan a los diversos movimientos de protesta que han gido en todo el mundo, movimientos que no tienen punto focal positivo ni demandas claramente artiadas, porque expresan las condiciones de la libertad gativa. Articulan la pérdida de lo común como tal.

LA LIBERTAD NEGATIVA COMO DENOMINADOR COMÚN

Es el momento de las buenas noticias. No hay nada malo en esta condición. Resulta por supuesto devastador para quienes están sujetos a ella, pero al mismo tiempo modifica el carácter de la oposición de una manera que es muy bienvenida. Desvía la discusión centrada en la libertad de hacer, comprar, decir o vestir esto o aquello. Estas discusiones acaban con frecuencia construyendo un Otro, sea el fundamentalismo islámico, el ateo-comunista, la feminista traidora a la nación o a la cultura: cualquiera que convenga será quien te dote de una excusa para comprar, decir o vestir ciertas cosas. Sin embargo, la insistencia en hablar sobre la libertad negativa abre la posibilidad de reclamar más libertades negativas: la libertad frente a la explotación, la opresión y el cinismo. Esto significa explorar nuevas formas de relaciones entre personas que se han convertido en agentes libres en un mundo de libre comercio y desregulación desenfrenada.

Una figura especialmente relevante de la condición de libertad negativa hoy es la del *freelancer* [trabajador autónomo].

¿Qué es un *freelancer*? Veamos una definición muy sencilla:

> 1. Una persona que vende servicios a empleadores sin compromiso a largo plazo con ninguno de ellos.
> 2. Un sujeto independiente, sin compromiso; como en política o en la vida social.
> 3. Un mercenario medieval.[3]

La palabra "*freelance*" deriva del término medieval que servía para nombrar a un soldado mercenario, un "lanza libre" (*free lance*), es decir, un soldado que no está atado a ningún amo o gobierno en particular y que puede ser contratado para tareas específicas. El término fue usado por primera vez en *Ivanhoe* (1819) de Sir Walter Scott (1771-1832) para describir a "un guerrero mercenario medieval" o "lanza libre", indicando que la lanza no se ha juramentado al servicio de ningún señor. Cambió a sustantivo metafórico alrededor de la década de 1860 y fue reconocido como verbo en 1903 por autoridades en etimología como el Oxford English Dictionary. No fue hasta la Era Moderna que el término mutó de sustantivo a adjetivo (un periodista *freelance*), a verbo (un periodista que *freelancea*) y adverbio (trabajaba de manera *freelance*), así como en el sustantivo *freelancer*.[4]

Mientras que la lanza-en-alquiler adopta actualmente muchas formas distintas (de trituradoras de piedra, palas, mamaderas y pistolas a cualquier tipo de *hardware* digital), las condiciones de empleo no parecen haber cambiado tan drásticamente como la propia lanza. Hoy en día, lo más seguro es que esa lanza –al menos en el caso de los escritores– haya sido diseñada por Steve Jobs. Pero quizá las condiciones de trabajo hayan cambiado también: la fábrica parece estar disolviéndose ahora en microunidades autónomas y subcontratadas que producen bajo condiciones que no están lejos de la servidumbre por contrato o el jornal. Este regreso extendido –aunque de ninguna manera universal– a las formas históricas de trabajo feudal podría significar que, de hecho, estamos viviendo en tiempos neofeudales.[5]

3. La entrada *freelance* proviene de The Free Dictionary, en www.thefreedictionary.com/freelance.

4. *Freelancer* en Wikipedia.

5. En un sentido abstracto, la multifacética geografía política del orden feudal se asemeja a las actuales jurisdicciones superpuestas de los Es-

Hay en el cine japonés una larga tradición en el retrato de la figura del *freelance* itinerante. Este personaje se llama *ronin*, un samurai errante que no conoce un amo permanente. Ha perdido los privilegios de servir a un solo amo y ahora se enfrenta a un mundo caracterizado por la guerra hobbesiana de todos contra todos. Lo único que le queda son sus habilidades de lucha, las cuales ofrece en alquiler. Es un samurai lumpen, disminuido, degradado, pero aun así con habilidades clave.

La película clásica del *freelancer* es *Yojimbo* (196 de Akira Kurosawa, que también se hizo popular Occidente al ser adaptada como *spaghetti western* p el director italiano Sergio Leone en *Per un Pugno Dollari* (*Por un puñado de dólares*, 1964). Esta versi lanzó al mismo tiempo a Clint Eastwood y al primer mo primer plano, habitualmente de hombres sudoro mirándose fijamente uno al otro justo antes de tirot decisivos. Pero la versión japonesa original es mu más interesante. En su secuencia de apertura nos frenta a una situación sorprendentemente contem ránea. A medida que el *freelancer* se aproxima a pueblo caminando a través de un paisaje árido barr por el viento, encuentra en él a personas en diver estados de angustia y miseria. El plano final de introducción nos muestra a un perro que pasa lleva una mano humana en su boca.

En la película de Kurosawa, el país se encuentr en transición de una economía basada en la produ

tados-nación, las instituciones supranacionales y los nuevos regímen privados globales. Esta es, en efecto, una de las formas predominantes interpretar la actual situación en la teoría académica sobre la globali ción", Saskia Sassen, *Territory, Authority, Rights: From Medieval to Glo Assemblages*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 2006.



Fotograma de *Yojimbo* (1961), de Akira Kurosawa, la película clásica del samurai *freelancer*.

ción a otra basada en el consumo y la especulación. El pueblo está gobernado por dos señores rivales de la guerra capitalista. Las personas están abandonando sus negocios de manufactura para convertirse en corredores y agentes. Al mismo tiempo, la producción textil –una profesión estrechamente asociada a la creación y el desarrollo del capitalismo– se empieza a externalizar a las amas de casa. Abundan las prostitutas, así como el personal de seguridad al cual satisfacen. El sexo y la seguridad son mercancías valiosas, al igual que los ataúdes que, dejando a un lado la producción textil, parecen ser la principal industria del pueblo. En esta situación, el *freelancer* aparece en escena. Se las arregla para enfrentar entre sí a los señores de la guerra y libera a los aldeanos.

EL MERCENARIO

Si bien la historia del *ronin* es una alegoría adecuada para las condiciones de los o las *freelancers* contemporáneos, el mercenario no es solo una figura alegórica o histórica, sino muy contemporánea. De hecho, vivimos en un época en la que el uso de fuerzas mercenarias ha reaparecido sorprendentemente, en especial durante la segunda Guerra de Irak, la cual –quizá lo hayamos olvidado ya– empezó como Operation Iraqi Freedom (Operación Libertad Iraquí).

La cuestión de si los contratistas de seguridad privada pueden ser llamados mercenarios bajo las leyes internacionales fue un debate acalorado durante la Guerra de Irak. Si bien los contratistas militares de Estados Unidos podrían no cumplir todos los criterios para ser denominados mercenarios según la Convención de Ginebra, la contratación de unas 20.000 personas de este tipo durante la ocupación evidencia la creciente privatización de la guerra y la falta de control estatal sobre las acciones de estos soldados privados.

Como han destacado muchos especialistas en ciencia política, la privatización de la guerra es un síntoma del debilitamiento general de la estructura del Estado-nación: un signo de la pérdida de control sobre el poder militar que socava la obligación de rendir cuentas bajo el imperio de la ley. Pone en cuestión el así llamado monopolio estatal de la violencia y debilita la soberanía estatal, reemplazándola por lo que se ha llamado "soberanía subcontratada". Tenemos por tanto dos figuras que se complementan entre sí y que ocupan un lugar destacado en el escenario de la libertad negativa: el *freelancer* en un sentido ocupacional y el mercenario o el contratista de seguridad privada en un sentido de ocupación militar.

Tanto los *freelancers* como los mercenarios carecen de lealtad a formas tradicionales de organización política como los Estados-nación. Se implican en lealtades de libre flotación que están sujetas a negociación económica y militar. Por tanto, la representación política democrática se convierte en una promesa vacua, dado que las instituciones políticas tradicionales solo dan libertades negativas a los *freelancers* y a los mercenarios: la liberación de todo, la libertad de situarse fuera de la ley o la libertad del –como dice la bella expresión– libre juego. Libre juego para el mercado; libre juego para las fuerzas de desregulación de los Estados y, en última instancia, también la desregulación de la propia democracia liberal.

Podría decirse que tanto los o las *freelancers* como los mercenarios están relacionados con lo que Saskia Sassen denomina la "ciudad global". Este concepto fue resumido a la perfección en una conferencia reciente de Thomas Elssaeser. Él afirma que las ciudades globales son lugares que

> debido a un número de factores diversos, se han convertido en importantes nodos en el sistema económico global. La idea de la ciudad global implica por tanto pensar en el mundo en términos de redes que confluyen en ciertos puntos, en ciudades cuyo alcance y referencia va más allá de una sola nación, sugiriendo así un carácter transnacional o posnacional.[6]

Las ciudades globales expresan así una nueva geografía del poder que está intrínsecamente ligada a la globalización económica y sus numerosas consecuencias, que han transformado sustancialmente el papel del Estado-nación y sus instituciones políticas, como es el caso de la democracia representativa. Esto significa que los modos tradicionales de representación democrática están profundamente en crisis. Esta crisis no fue provocada por la intromisión de algún Otro culturalmente foráneo. Fue producto del propio sistema de representación política que, por un lado, ha debilitado el poder del Estado-nación reduciendo las regulaciones económicas, y, por otro lado, ha incrementado el poder del Estado-nación mediante la legislación de emergencia y la vigilancia digitalizada. La idea liberal de democracia representativa se ha corrompido en profundidad por las fuerzas incontroladas tanto del liberalismo económico como del nacionalismo.

Llegados a este punto surge una nueva libertad negativa: la libertad de no ser representados por las instituciones tradicionales, que rechazan cualquier responsabilidad hacia nosotros o nosotras pero aun así intentan controlar y microgestionar nuestras vidas, quizá

6. Thomas Elssaeser, "Walter Benjamin, Global Cities and Living with Asymmetries", conferencia impartida en la 3rd Athens Biennale, 2011, en www.vimeo.com/37462676.

haciendo uso de contratistas militares u otros servicios de seguridad privados.

¿Cómo podemos ejercer entonces nuestra libertad de ser representados de manera diferente? ¿Cómo podemos expresar una condición de completa liberación de todo, del apego, de la subjetividad, de la propiedad, de la lealtad, de los vínculos sociales e incluso de uno mismo o una misma como sujeto? ¿Y cómo podríamos siquiera expresarlo políticamente?

¿Quizá así?

Este diseño para recortar de la máscara del personaje Guy Fawkes, de *V de Venganza*, ha sido usada por manifestantes desde el año 2008 haciendo referencia al movimiento hacker Anonymous. Una máscara recortable evita que sus usuarios paguen por los derechos de utilización, que ahora son propiedad de Time Warner desde que esta productora adaptó la novela.

“PERDER EL ROSTRO AHORA, TENGO QUE VIVIR”

En 2008, el grupo hacker Anonymous se apropió de la máscara de Guy Fawkes para hacerla su rostro público en una protesta contra la Cienciología. Desde entonces se ha extendido como un símbolo visual viral de disenso contemporáneo. Pero prácticamente se desconoce que se trata de la apropiación del rostro de un mercenario.

Guy Fawkes fue no solo la persona ejecutada porque quería hacer volar el Parlamento británico. También fue un mercenario religioso que luchó por la causa del catolicismo a lo largo y ancho del territorio europeo. Si bien el personaje histórico es más que dudoso y sinceramente poco atractivo, la reapropiación de su efigie abstraída por parte de Anonymous muestra una interesante aunque ciertamente inconsciente reinterpretación del papel del mercenario.

Pero el nuevo mercenario –quien está supuestamente liberado de todo– ya no es un sujeto, sino un objeto: una máscara. Es un objeto comercial, registrado por una gran corporación y pirateado como corresponde. La máscara apareció por vez primera en *V de Venganza*, una película que trataba de un rebelde enmascarado llamado V que luchaba contra un gobierno británico fascista del futuro. Esto explica por qué la máscara está registrada por Time Warner, la productora que lanzó *V de Venganza*. De manera que quienes se manifiestan contra las corporaciones y compran la versión oficial de la máscara ayudan a enriquecerse al tipo de corporaciones contra las que protestan. Pero esto también provoca acciones de respuesta:

> [Un] manifestante londinense dijo que sus compañeros estaban intentando contrarrestar el control de Warner Bros. sobre la imaginería. Asegura que Anonymous UK ha importado 1.000 copias de China, y la distribución va “directamente a los bolsillos del fondo de cerveza de Anonymous en lugar de a Warner Brothers. Mucho mejor”.[7]

Este objeto sobredeterminado representa la libertad de no ser representado. Un objeto de copyright disputado dota de una identidad genérica a las personas que no solo sienten que necesitan del anonimato para ser representados o representadas, sino que además no pueden ser representados si no es por objetos y mercancías, porque, sean *freelancers* o incluso mercenarias, ellas mismas son mercancías de libre flotación.

Pero observemos otros usos de máscaras o de personajes artificiales para apreciar cómo el tropo del mercenario puede ser llevado aun más lejos. La banda de punk rusa Pussy Riot usó pasamontañas de colores fosforescentes para ocultar sus rostros durante sus ampliamente publicitadas apariciones en la Plaza Roja de Moscú, donde le dijeron al presidente Putin de manera bien clara que fuera haciendo las valijas. Aparte de su valor de uso a la hora de (al menos temporalmente) ocultar rostros, el pasamontañas hace también referencia a uno de los más famosos íconos de la militancia jovial de las décadas recientes: el fumador de pipa Subcomandante Marcos, portavoz no oficial del movimiento zapatista.

Y esto también nos muestra cómo cambiar la figura del mercenario por la figura de la guerrilla. En realidad, ambas están históricamente ligadas de manera íntima. Durante la segunda mitad del siglo XX, los mercenarios se esparcieron en grupos insurgentes por todo el mundo, particularmente en los conflictos poscoloniales en África. Pero también, durante las guerras sucias del

7 Tamara Lush y Verena Dobnik, “‘V for Vendetta’ Mask Becomes Symbol of Occupy Protests”, en *Huffington Post*, 4 de noviembre de 2011, en www.huffingtonpost.com/2011/11/04/v-for-vendetta-mask-becom_n_1075996.ht

gadas para mantener la hegemonía de Estados Unidos en la región, se desplegaron "asesores" paramilitares contra los movimientos guerrilleros en Latinoamérica. En cierto sentido, las guerrillas y los mercenarios comparten espacios similares, excepto por el hecho de que habitualmente a las guerrillas no se les paga por sus esfuerzos. Por supuesto que no es posible caracterizar a todos los movimientos guerrilleros de esta forma: son demasiado diversos. Si bien en muchos casos su estructura es similar a la de los grupos mercenarios y paramilitares desplegados contra ellos, en otros casos reorganizan este paradigma y lo revierten adoptando la libertad negativa e intentando liberarse de la dependencia: liberarse de la ocupación, en todos sus ambiguos significados.

Como figuras de la realidad económica contemporánea, los mercenarios y los *freelancers* son libres de liberarse de sus empleadores y reorganizarse como guerrillas. O pueden hacerlo de manera más modesta, como la banda de *ronin* retratada en la obra maestra de Kurosawa *Shichinin no samurai* (*Los siete samurais*, 1954), donde siete lanceros libres unen sus fuerzas para proteger de los bandidos a un pueblo. En situaciones de libertad completamente negativa, incluso esto es posible.

LA MÁSCARA

Y ahora podemos volver a George Michael. En el video de "Freedom '90", todos los elementos mencionados arriba están claramente expresados. Con su veneración descarada y exagerada de la celebridad heteronormativa, el video parece tan absurdo ahora como cuando fue lanzado originalmente.

George Michael no aparece nunca en el video. En su lugar, es representado por supermercancías y supermodelos que mueven los labios cantando en playback como si fueran micrófonos humanos. Todas las insignias de su personaje en escena –la chaqueta de cuero, el *jukebox* y la guitarra– son destruidos por explosiones, como si fueran el Parlamento británico volado en pedazos. El escenario parece ser una casa embargada en la que incluso se han empeñado los muebles y no queda nada excepto un sistema de sonido. No queda nada. Ni sujeto, ni posesión, ni identidad, ni marca, con la voz y el rostro separados una del otro. Solo quedan máscaras, anonimato, alienación, mercantilización y libertad frente a casi todo. La libertad parece el camino al cielo, pero se tiene la sensación de que fuera el camino al infierno, y crea la necesidad de cambiar, rechazar ser este sujeto que está siempre ya enmarcado, nombrado y vigilado.

Así que aquí está la buena noticia final. Solo cuando se acepta que ya no hay camino de vuelta al paradigma de libertad de David Hasselhoff –con su glorificación del autoemprendedor y sus ilusiones de llegar a encontrar una oportunidad– se abrirá la nueva libertad. Podría ser espantosa como un nuevo amanecer sobre un terreno de privación y catástrofe, pero no excluye la solidaridad. Lo dice bien claro:

> Libertad: no te decepcionaré.
> Libertad: no te abandonaré. Tienes que dar lo que tomas.

En nuestra distopía de libertad negativa –en nuestras pesadillas atomizadas– nadie pertenece a nadie (excepto a los bancos). Ni siquiera pertenecemos a nosotros mismos. Y ni siquiera en esta situación voy a abandonarte. ¿Voy a abandonarte? Ten algo de fe en el sonido. Es lo único bueno que tenemos.

Exactamente igual que los lanceros libres y mer-

cenarios de Kurosawa, que forman vínculos de apoyo mutuo en un contexto de guerra hobbesiana, en mitad del feudalismo y el poder de los señores de la guerra, hay algo que somos libres de hacer cuando estamos libres de todo.

La nueva libertad: tienes que dar algo a cambio de lo que tomas.



DESAPARECIDOS: ENTRELAZAMIENTO, SUPERPOSICIÓN Y EXHUMACIÓN COMO LUGARES DE INDETERMINACIÓN*



1.

En 1935, Erwin Schrödinger concibió un malicioso ejercicio mental. Imaginó una caja con un gato dentro al que se podía matar en cualquier momento con una mezcla mortal de radiación y veneno. También podía no morir. Ambos resultados eran igualmente probables.

La consecuencia de esta maquinación resultaba estremecedora. De acuerdo con la mecánica cuántica, dentro de la caja no había solo un gato vivo o muerto, sino dos: uno vivo y otro muerto, ambos encerrados en un

* Por "Desaparecidos" estoy en deuda con la increíble generosidad de Emilio Silva Barrera, Carlos Slepoy, Luis Ríos, Francisco Etxeberria, Jenny Gil Schmitz, José Luis Posadas, Marcelo Expósito, Hüsnü Yildiz, Eren Keskin, Oliver Rein, Reinhard Pabst, Thomas Mielke, Martina Tauschke, Alwin Franke y Aneta Szylak. El texto se debe casi en la misma medida a las obstrucciones, la procrastinación, el menosprecio y la falta de respeto de otros.

estado de superposición, es decir, en situación de copresencia, materialmente entrelazados el uno con el otro. Este estado particular duraba el tiempo que la caja se mantenía cerrada.

La realidad macrofísica se define mediante disyuntivas. Alguien está vivo o está muerto. Pero el ejercicio mental de Schrödinger reemplazaba con audacia la exclusión mutua por una coexistencia imposible: un estado de indeterminación.

Pero eso no es todo. El experimento nos desorienta aun más cuando la caja se abre y el entrelazamiento (*Verschränkung*) del gato vivo y el gato muerto finaliza abruptamente. En ese momento lo que puede surgir de la caja es un gato vivo o un gato muerto, no porque muera o vuelva a la vida, sino *porque lo observamos*. El acto de observar rompe el estado de indeterminación. En la mecánica cuántica, la observación es un procedimiento activo. Al medir e identificar se interfiere y entabla relación con el objeto. Al mirar al gato, lo fijamos en uno de los dos estados mutuamente excluyentes. Ponemos fin a su existencia como una onda unida indeterminada, fijándolo como un pedazo de materia individual.

Reconocer el papel de quien observa en la modelación activa de la realidad es uno de los principales logros de la mecánica cuántica. No es la radiación o el veneno lo que en última instancia decide la suerte del gato, sino el hecho de ser identificado, visto, descrito y evaluado. Estar sujeto a observación provoca la segunda muerte del gato: la que pone fin a su limbo.

2.

De acuerdo con la lógica común, una persona desaparecida está viva o está muerta. ¿Pero cómo está realmente? ¿Acaso su estado no se deduce del momento en que averiguamos qué le ha sucedido, cuando reaparece o cuando se identifican sus restos?

¿Pero qué es entonces el estado de desaparición como tal? ¿Tiene lugar dentro de la caja de Schrödinger, por así decir? ¿Es estar tanto muerto como vivo? ¿Cómo podemos entender los deseos conflictivos que provoca: querer y temer la verdad al mismo tiempo? ¿Cómo podemos comprender la necesidad de seguir adelante manteniendo al mismo tiempo viva la esperanza? Quizá el estado de desaparición nos habla de una superposición paradójica que no puede ser comprendida con las herramientas conceptuales de la física euclidiana, la biología humana o la lógica aristotélica. Quizá logra la coexistencia imposible de la vida y la muerte. Ambas están materialmente entrelazadas en un limbo, siempre y cuando ningún observador abra la "caja" de la indeterminación. Que es, en muchos casos, una tumba.

3.

En 2010, el juez español Baltasar Garzón se enfrentó al estado de superposición.[1] Dos años antes, había presentado cargos contra destacados funcionarios del régimen de Franco, incluyendo al propio general Franco, por crímenes contra la humanidad. Abrió una investigación sobre la desaparición y el supuesto asesinato de aproximadamente 113.000 personas, en su mayor parte republicanos del periodo de la Guerra Civil, así como por la

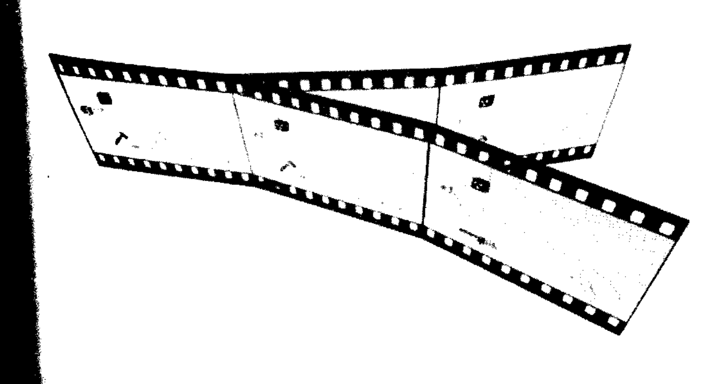
1. Gracias a Jenny Gil Schmitz, Emilio Silva Barrera, Carlos Slepoy, Luis Ríos, Francisco Etxeberria, José Luis Posadas y Marcelo Expósito por toda la información relativa a este tema y por su generosa hospitalidad. Esta primera parte del texto está en deuda con Eyal Weizman por las conversaciones que hemos mantenido.

apropiación forzada de 30.000 niños y niñas. Muchos de los individuos desaparecidos acabaron en fosas comunes a lo largo y ancho del país, tumbas que en el momento de la acción judicial estaban siendo pacientemente excavadas por sus familiares junto con personas que trabajaban como voluntarias. Ninguno de los cientos de secuestros, desapariciones, ejecuciones sumarias y asesinatos por hambruna o agotamiento había sido nunca perseguido legalmente en España. Se había legalizado una impunidad total a través de la denominada Ley de Amnistía de 1977.

El caso de Garzón era el primero en desafiar esta situación. Como era predecible, provocó una controversia inmediata. Uno de los muchos puntos que se le impugnaron era que numerosos acusados, entre ellos Franco mismo, habían ya fallecido. Y, de acuerdo con la ley, si estaban muertos, entonces Garzón no tenía jurisdicción. Se encontró en un punto muerto: tenía que afirmar que los muertos estaban todavía vivos con el fin de investigar en primer lugar si estaban muertos, y en segundo lugar si eran culpables.

Es aquí cuando la superposición entra en juego, puesto que un posible argumento judicial de este caso se puede extraer del paradigma de Schrödinger. Garzón pudo haber alegado que se tiene que llegar al punto de abrir la caja de Schrödinger. Solo entonces se puede determinar si los acusados estaban muertos o vivos, y hasta que esto no sucediera se habría de asumir que se encontraban en un estado de superposición entre la vida y la muerte. Se tendría que aceptar ese estado de superposición hasta que pudiera tener lugar una observación y una medición adecuadas. En tanto y en cuanto Franco todavía estuviera al menos potencialmente vivo, las investigaciones sobre los crímenes del periodo franquista podían continuar.

Pero el estado de superposición no solo afecta a los perpetradores acusados. También determina el estatuto legal de muchas de las personas desaparecidas. Como argumentaba el abogado Carlos Slepoy, se tiene que aceptar que cualquier persona desaparecida está viva, sin que importe la fecha de su desaparición. En la medida en que se encuentra en el estado de haber sido secuestrada y aún no encontrada, el crimen sigue vigente. Este argumento no se puede someter a ningún tipo de limitación. Mientras no se probase que las víctimas estaban muertas –es decir, mientras sigan desaparecidas– estarían en un estado de superposición e indeterminación. Mientras el crimen persista, la caja de Schrödinger se mantiene cerrada y tanto una persona desaparecida potencialmente muerta como otra potencialmente viva se encuentran entrelazadas en un paradójico estado cuántico legal. Este estado de indeterminación posibilitó que los casos se mantuvieran abiertos y se procediera con las investigaciones.



La metáfora del film puede ilustrar en el tiempo los dos estados posibles del gato de Schrödinger.

4.

El experimento imaginario de Schrödinger se hace eco de otra famosa imagen mental: la noción de los dos cuerpos del rey. En 1957, el historiador Ernst Kantorowicz describió cómo los cuerpos de los reyes medievales estaban divididos en un cuerpo natural y un cuerpo político.[2] Mientras el cuerpo natural era mortal, el cuerpo político, que representaba la dignidad mística y la justicia del territorio, era inmortal. Mientras que el rey se mantenía en el poder, ambos estados se superponían en su cuerpo.

El monarca incorporaba a la nación en un cuerpo político que era inmortal e inmaterial. Pero poseía también un cuerpo natural y material que estaba sujeto a pasiones, locuras, infancia y muerte. La noción del cuerpo gemelo del rey se convirtió en uno de los factores definitorios en el desarrollo del concepto de soberanía: un poder gobernante incorporado a un cuerpo, en el que la muerte y la vida eterna se superponen.

Ni Schrödinger ni sus numerosos intérpretes tomaron en cuenta el hecho de que en el siglo xx su ejercicio mental resonaba asombrosamente en nuevos modos experimentales de afirmar la soberanía. El resultado fue un estado que ningún físico cuántico pudo anticipar.

En el siglo xx –la era del genocidio, el racismo y el terror– la superposición de la vida y la muerte se convirtió en un rasgo habitual de varias formas de gobierno.[3] En estos experimentos, la "caja" de Schrödinger adoptó la forma de un espacio de detención letal o de extinción masiva por radiación y gas venenoso, como en el escenario original de Schrödinger; o por armas nucleares, las cuales fueron añadidas con entusiasmo por Einstein a la lista de armas de destrucción masiva.[4]

Schrödinger incluso llegó tan lejos como mencionar explícitamente el nombre del gas venenoso que amenazaría la vida del gato en 1935: ácido hidrociánico. En 1939, fue usado realmente en una cámara de gas nazi en Poznan para asesinar personas discapacitadas. Más tarde, fue producido industrialmente bajo el nombre de Zyklon B por una compañía llamada Degesch y empleado en las cámaras de gas de los mayores campos de exterminio del imperio nacionalsocialista.

5.

En 2011, en la ciudad española de Palencia, una fosa común de la Guerra Civil era exhumada en el lugar donde en ese momento se encontraba un parque infantil. Las personas que trabajaban como voluntarias recogieron con apremio el mayor número de restos que pudieron de los 250 cadáveres que se suponía estaban enterrados, fusilados sumariamente por milicias franquistas. En pocos días se acabaría el financiamiento del trabajo, así que hubo que facilitar equipos de excavación a todas las personas voluntarias. Se me asignó una tumba en la que el ataúd de un bebé reposaba sobre los huesos de alguien que probablemente había sido ejecutado. El hueso del brazo de esta persona mostraba huellas de trauma *perimortem*, una herida ocasionada

2. Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton, Princeton University Press, 1997.
3. Giorgio Agamben, *Estado de excepción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004; y *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pre-Textos, 2004; y *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*, Valencia, Pre-Textos, 2000. También Michel Foucault sobre el biopoder.

4. En la *Declaración sobre armas nucleares* de 1955, conocida popularmente como *Manifiesto Russell-Einstein*.

alrededor del momento de la muerte que indica una defunción violenta.

¿Pero cómo pudo un bebé haber sido enterrado encima de un republicano asesinado? El arqueólogo explicó que se pensaba (quizá todavía hay quien piensa) que los bebés muertos sin bautizar iban al limbo. El limbo de los infantes ha sido un tema de discusión en la Iglesia Católica Romana desde los tiempos de San Agustín. La discusión estriba en si se puede garantizar la salvación a los infantes no bautizados, dado que su pecado original no ha sido purgado por el bautismo. Por un lado, se supone que las personas no bautizadas van al infierno tras su muerte. Por otro lado, los infantes fallecidos no han tenido tiempo de cometer muchos pecados, así que se pensaba que su castigo debería ser bastante leve. La solución era el limbo de los infantes.

El limbo de los infantes –un estado intermedio entre la salvación y la condena, el éxtasis y la tortura– es, pues, no solo un lugar de tedio y desesperanza eterna. Si se cambia el punto de vista se puede considerar también que los infantes han ascendido a un estado final de felicidad. Siendo de por sí cosas irresueltas, los bebés son arrojados sobre los cuerpos de la gente que ha sido asesinada por considerárseles terroristas o insurgentes. Cosas superpuestas a otras cosas en un cementerio superpuesto a un parque infantil, del mismo modo en que la Primera República Española resplandece incómodamente a través de la Segunda.

Pero el bebé no estaba. El ataúd deshecho se encontraba vacío. Sus restos fueron seguramente trasportados junto con los huesos de las personas ricas que estaban enterradas en el mismo cementerio, cuando este fue trasladado a otro emplazamiento. Solo quedó del bebé un minúsculo hueso de uno de sus dedos, que se mezcló con los restos del simpatizante de la República ejecutado.

6.

En 2011, un molde de yeso del supuesto cráneo de Gottfried Wilhem Leibniz fue expuesto en Hannover. Pero muchos dudaban de que el cráneo perteneciera realmente al filósofo.

En 1714, Leibniz concibió la idea de la mónada. Según él, el mundo está hecho de mónadas, cada una de las cuales encierra la estructura entera del universo. Las llama "un viviente espejo perpetuo del universo":

> Pues como todo es lleno, lo cual hace que la materia esté trabada toda, y como, además, en lo lleno todo movimiento produce un efecto en los cuerpos distantes, según la distancia, de tal suerte que un cuerpo no solamente es afectado por los cuerpos que lo tocan y no solo se resiente en cierto modo de lo que a estos sucede, sino que también, por medio de ellos, recibe el influjo de los que tocan a los primeros, por los cuales es inmediatamente tocado, se sigue que esta comunicación se transmite a cualquier distancia. Y, por consiguiente, todo cuerpo resiente los efectos de cuanto pasa en el universo, de tal modo, que aquel que todo lo ve podría leer en uno lo que en todos sucede y aun lo que ha sucedido y sucederá, advirtiendo en el presente lo lejano, tanto en los tiempos como en los lugares.[5]

Pero las mónadas tienen asimismo diferentes grados de resolución. Algunas son más claras en el almacenaje de la información, otras lo son menos. Los huesos, los cráneos y otros objetos que constituyen pruebas condensan, al igual que las mónadas, no solo su propia historia sino –de una manera opaca e inconclusa– también

5 G.W. Leibniz, *Monadología*, Madrid, Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense, colección *excerpta philosophica* nº 10, 1994.

todo lo demás. Son como discos duros que fosilizan tanto su propia historia como la historia de sus relaciones con el mundo. De acuerdo con Leibniz, solo Dios es capaz de leer todas las mónadas. Son transparentes únicamente para su mirada, mientras que permanecen confusas y desdibujadas para la nuestra. Como único ser capacitado para leerlas, Dios está en todas las cosas.

Pero los humanos tienen también la capacidad de descifrar algunos estratos de mónadas. Los estratos del tiempo cristalizado en cada mónada capturan una relación específica con el universo y la conservan, como una fotografía de exposición larga. De este modo, podemos entender un hueso como una mónada, o por decirlo de manera más sencilla, como una imagen. Pero de la misma forma, estos objetos condensan las formas de observación que los producen como objetos duraderos particulares y los devuelven a su estado de materialidad singular. Esto es válido también para el molde de yeso del cráneo de Leibniz, así como para la historia de su recuperación. Ya en el momento de su "rescate", muchas personas dudaron de si el cráneo que fue presentado triunfalmente como el de Leibniz en realidad le pertenecía.

> Estas dudas se agravaron por el hecho de que los documentos eclesiásticos relacionados con el entierro de Leibniz se habían perdido. Finalmente, el viernes 4 de julio de 1902, los restos que reposaban bajo la lápida leibniziana se exhumaron. El miércoles 9 de julio de 1902, fueron examinados por el catedrático Dr. W. Krause por orden de un tal Sr. Waldeyer. El féretro que habría ocupado la tumba estaba para entonces podrido por completo y por tanto no ofrecía pista alguna de quién había sido su ocupante. A pesar de todo, Krause concluyó que los restos del esqueleto eran efectivamente los de Leibniz.[6]

6. "Leibniz's Skull", en *Leibnitiana*, en www.gwleibniz.com/leibniz_skull/leibniz_skull.html.

Si bien se cuestiona el origen del esqueleto, la procedencia del molde parece estar mejor fundada:

> De acuerdo con los registros, el molde provenía del patrimonio de un funcionario. Su viuda nonagenaria lo puso en venta hace quince o veinte años junto con 3.000 libros sobre ciencias raciales. Existe en efecto un informe del Instituto de Etnología y Ciencia Racial [del Tercer Reich] en Hannover que indica que la tumba de Leibniz fue abierta entre finales de 1943 y principios de 1944.[7]

Leibniz, uno de los inventores del cálculo de probabilidades, podría haber calculado la probabilidad de que el cráneo fuera suyo. ¿Pero hubiera sido capaz de imaginar que el cráneo fuera y no fuera suyo a la vez?

7.

La probabilidad se convirtió en la diferencia crucial entre los experimentos de soberanía política y el experimento de Schrödinger. En este último, la probabilidad de que un gato saliera vivo de la caja era del 50%. Pero siempre que se abría la caja metafórica de los laboratorios políticos, la probabilidad de que un ser apareciera con vida descendía al mínimo. Lo que surgía de esta última caja no era un gato sino seres humanos: para ser más precisos, cadáveres sobre cadáveres. La caja se convirtió en el lugar donde superponer muertos y más muertos, una sobrecogedora fábrica de multiplicación de víctimas. Durante el siglo XX se avanzó dra-

7. Michael Grau, "Universalgenie Leibniz im Visier der Nazis", en *Berliner Morgenpost*, 12 de septiembre de 2012, en www.morgenpost.de/printarchiv/wissen/article1760902/Universalgenie-Leibniz-im-Visier-der-Nazis.html.

máticamente en el desarrollo de todo tipo de armas de destrucción masiva. Se dio vuelta la caja para que se derramara por todo el planeta. ¿Por qué detenerse en dos criaturas muertas? ¿Por qué no millones y millones?

Más aún, el siglo XX concibió y perfeccionó a la observación como método para asesinar. La medición y la identificación se convirtieron también en herramientas para masacrar. Frenología. Estadísticas. Experimentación médica. Economías de la muerte. En sus conferencias sobre la biopolítica, Michel Foucault describió el cálculo estocástico que determinaba la vida y la muerte.[8] La valoración y la observación se intensificaron para asegurar que todo lo que entrara en la caja muriera cuando esta se volviera a abrir.

Estos avances también significaron la muerte de la noción política de los dos cuerpos del rey, uno muerto y otro inmortal. Ahora se debían imaginar dos cuerpos muertos: no solo el cuerpo natural sino también el cuerpo político. No solo eran cuerpos naturales asesinados dentro y fuera de las pérfidas cajas de la soberanía. El cuerpo político, que se suponía era inmortal, murió también. La idea de un Estado, nación o raza integrada en un solo cuerpo fue negada radicalmente por miles de fosas comunes: las que fueron necesarias para la violenta fabricación de un cuerpo político homogéneo "perfecto".

Las fosas comunes formaron así una imagen negativa de esta deseada integración, volviéndose su única realidad tangible. Cualquier noción de un "cuerpo orgánico" natural de la nación (raza, Estado) tenía que ser llevada a cabo dolorosamente mediante el exterminio y el genocidio. La *fosse commune* fue el cuerpo político del fascismo y de otras formas de dictadura, dejando bien en claro que

8. Michel Foucault, *Nacimiento de la biopolítica: Curso en el Collège de France: 1978-1979*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.



La apoteosis de la guerra, de Vasily Vereshchagin, 1871, óleo sobre tela, 127 x 197 cm.

la "comunidad" que los había producido era en realidad una "*fausse commune* [error común]", una completa y desastrosa falsedad que porfiaba por ser legítima.

El inocente estado de indeterminación cuántico de Schrödinger tuvo resonancia en los laboratorios políticos de la soberanía. Se crearon en estos laboratorios grandes limbos políticos en los que la ley y la excepción se confundían en mortal superposición, transformando la muerte segura en una cuestión de probabilidades. El ejercicio mental de Schrödinger adquirió una presencia real en las fosas colectivas que cancelaron violentamente la posibilidad de que tuvieran lugar muchas superposiciones y entrelazamientos de los seres humanos y las cosas. Y el sueño de que existan mundos paralelos donde convivan realidades imposibles de componer se transformó en la proliferación de muertes posibles y en la imposibilidad de que exista algún mundo diferente del que tristemente sigue existiendo.

8.

Como predice la teoría cuántica, el estado de entrelazamiento es transicional. Incluso puede ser excepcionalmente breve, una ventana de oportunidad hecha para no ser aprovechada. Cuando se excavan con éxito las fosas comunes también se clausuran los estados de indeterminación, forzando a elegir entre el estado de vida y el estado de muerte, una alternativa que –habiendo sido el siglo XX lo que fue– se decantó abrumadoramente del lado de la muerte. Las personas desaparecidas fueron identificadas y sus restos inhumados de nuevo o restituidos a sus familiares. Y en tanto los huesos fueron retransformados en personas y fueron devueltos al lenguaje y a la historia, cesó el hechizo legal sobre ellos.

Pero muchos de los seres desparecidos siguen innombrados. Los restos de algunos de ellos están almacenados en el departamento de antropología de la Universidad Autónoma de Madrid debido a la falta del financiamiento que permitiría proceder con los análisis de ADN. Esta falta de financiamiento está por supuesto relacionada con la precaria situación política en la que esta investigación se encuentra. Los cráneos y huesos no identificados lo expresan todo excepto sus nombres e identidades. Muestran traumas *perimortem* y señales de estatura, género, edad y salud, pero ello no conduce necesariamente a su identificación.[9] Más que nada, lo que no está identificado permanece genérico, sin rostro, mezclado con peines, balas, relojes, otras personas, animales o suelas de zapatos. Su indeterminación forma parte de su silencio, y su silencio determina su indeterminación. Mantienen un obstinado silencio opaco frente a los amables científicos y los familiares expectantes. Como si hubieran decidido no responder tampoco a sus últimos interrogadores. Fusílame de nuevo, parecen decir. No hablaré. No traicionaré. ¿Pero qué es lo que rechazan traicionar?

Quizá los huesos rechazan volver a entrar en el mundo de los parientes, de la familia y de la propiedad, el mundo de la denominación y la medida, donde los cráneos son forzados a hablar de raza y rango en lugar de amor y podredumbre. ¿Por qué habrían de querer volver a ingresar en un orden que se sostiene y refuerza sobre sus cuerpos fallecidos? ¿Un orden que hubo de ejecutarlos en primer lugar para preservar intacto el dominio de la pertenencia, la fe y el saber? ¿Por qué habrían de querer regresar del mundo de la materia desnuda donde se mezclan libremente con el polvo del universo?

Esto es lo que las personas desaparecidas sin identificar nos enseñan: aun cuando sus huesos son cuidadosamente manipulados por antropólogos forenses, siguen siendo cosas a ultranza que rechazan ser identificables en el registro de los seres humanos. Insisten en ser cosas que declinan ser nombradas y conocidas, cosas que reclaman un estado de ser potencialmente tanto muertas como vivas. Transgreden así a la vez los ámbitos de la identidad civil, la propiedad, el orden del saber y los derechos humanos.

9.

En 2011, Hüsnü Yildiz inició una huelga de hambre para forzar la exhumación de su hermano, que había desaparecido en 1997 cuando luchaba como guerrillero izquierdista. Su tumba había sido localizada a principios de 2011 entre cientos de otras impersonales fosas comunes en la región kurda de Turquía. Se considera que miles de

9. Luis Ríos, José Ignacio Casado Ovejero y Jorge Puente Prieto, "Identification process in mass graves from the Spanish Civil War I", en *Forensic Science International*, nº 199, 5 de junio de 2010, en www.todoslosnombres.org/php/verArchivo.php?id=9170.

cuerpos, en la mayoría de los casos asesinados durante la guerra sucia de la década de 1990, han sido arrojados en tumbas superficiales, basureros y otros lugares de desechos.[10] Mientras se siguen encontrando más fosas comunes, las autoridades turcas no han procedido a abrir investigaciones en la mayoría de los casos y ni siquiera a recuperar los restos de los muertos. Cuando Yildiz llevaba 64 días en huelga de hambre, la tumba en la que se sospechaba que su hermano estaría enterrado fue finalmente exhumada. Se recuperaron quince restos humanos, pero debido a que las autoridades no han iniciado las pruebas de ADN, Yildiz no sabe todavía si los restos de su hermano están entre esos quince. Mientras tanto, ha declarado que no solo son sus hermanos y hermanas las quince personas recuperadas; también lo son las miles aún desaparecidas. La indeterminación de los restos universaliza las relaciones familiares. Resquebraja el orden familiar y el sentido de pertenencia.

10.

00:15:08:05

HS – Veo una caja que no contiene restos...

LR – Sí, esta es...

HS – ¿Nos la puedes mostrar?

LR – Se trata de un caso complejo porque llegó del cementerio de Toledo, una ciudad próxima a Madrid; los familiares, junto con el enterrador del cementerio, fueron a cavar en la fosa común donde pensaban que estaban sus parientes. Excavaron con pala y pusieron los huesos en bolsas de plástico grandes... Así que ahora tenemos un lío de huesos y estos zapatos, que no sabemos si pertenecen a gente fallecida por fusilamientos o por muerte natural que también fue a parar a la fosa común... Esto que encontramos es muy habitual, objetos personales en las excavaciones.

HS – ¿Qué tipo de objetos? ¿Zapatos?

LR – Este es el tacón de un zapato y aquello es de las camisas; botones, más botones y monedas... bueno, objetos metálicos y... Pero esto que hemos encontrado es... ¿de un cinturón? Sí, la hebilla. Así que, por ejemplo, todo esto vino de uno solo, del esqueleto número sesenta.[11]

10. "Discovery of Kurdish Mass Graves Leads Turkey to Face Past", en *Voice of America*, 8 de febrero de 2011, en www.voanews.com/content/turkey-facing-past-with-discovery-of-kurdish-mass-graves-115640409/134797.html; Howard Eissenstat, "Mass-graves and State Silence in Turkey", en *Human Rights Now*, 15 de marzo de 2011, en www.blog.amnestyusa.org/middle-east/mass-graves-and-state-silence-in-turkey/.

11.

Pero desde el siglo XIX en adelante llevamos esperando casi siempre en vano acceder al otro estado cuántico que implica la superposición, el estado en el que las personas desaparecidas estarían aún vivas: no en potencia sino efectivamente. Paradójicamente vivas, como cosas en un estado de entrelazamiento. Un estado en el que pudiéramos escuchar sus voces, tocar su piel palpitante. En el que fueran cosas vivas ajenas a los registros de identidad, extrañas al lenguaje y liberadas de la completa saturación de los sentidos: cosas que se nos superpusieran como simples cosas.

Formarían un estado más allá de cualquier estado:

11. Entrevista con Luis Ríos, 12 de septiembre de 2011.

un estado en el que no se entrelazarían con sus propios cuerpos muertos, sino con nuestros cuerpos vivos. Y ya nunca más seríamos entidades separadas sino cosas recogidas en una interacción indeterminada: una *extimidad* material, materia fundida en un abrazo.

Nos arrastrarían a este lugar donde nos convertiríamos en materia entrelazada, extraña a toda categoría identificatoria o posesiva. Seríamos ondas dejando atrás nuestra individualidad y nuestra subjetividad para retirarnos a la paradójica objetividad de las realidades cuánticas.

12.

La fosa común que supuestamente contiene los restos de mi amiga Andrea Wolf está ubicada en las montañas al sur de Van, Turquía. El cementerio es un basurero de harapos, escombros, casquillos de bala y muchos fragmentos de huesos humanos. Un rollo fotográfico carbonizado que encontré en el lugar podría ser el único testimonio de lo ocurrido durante la batalla que allí tuvo lugar a finales de 1998.

Aun cuando varios testigos han dado un paso al frente declarando que Andrea y algunos de sus camaradas del PKK [Partido de los Trabajadores de Kurdistán] fueron víctimas de una ejecución extrajudicial después de haber sido capturados como prisioneros, no ha habido ningún intento de investigar este posible crimen de guerra, ni de identificar a las cerca de cuarenta personas supuestamente enterradas en la fosa común. Jamás tuvo lugar investigación alguna. Ningún experto visitó el lugar.

Ningún observador no autorizado puede romper la superposición; no es que no haya habido observadores, es que no han sido autorizados. Es un lugar excluyente, incompatible con las reglas dominantes del realismo

político. Un lugar construido por la suspensión del imperio de la ley, más allá del ámbito de lo expresable, lo visible y lo posible. En este lugar, incluso la evidencia impúdica dista de ser evidente.[12] Su invisibilidad es una construcción política alimentada por la violencia epistémica. Esta es la razón principal por la que las fotografías del rollo carbonizado siguen fuera de circulación, empujadas a una zona de probabilidad cero.[13] Los medios técnicos, el saber experto y la motivación política para investigarlas y analizarlas no están disponibles.

Pero estas imágenes ilegibles también pueden ser contempladas bajo una perspectiva diferente: como imágenes pobres, cosas condenadas por la violencia y la historia. Una imagen pobre es una imagen que permanece irresuelta: enigmática e inconclusa por el descuido o el rechazo político, por la falta de tecnología o financiamiento, o por tratarse de registros apresurados o incompletos captados bajo circunstancias riesgosas.[14] No puede dar cuenta cabal de la situación que supuestamente representa. Pero si bien se oscurece aquello que intenta mostrar, sus propias condiciones de visibilidad son claramente visibles: es un objeto subalterno e indeterminado, excluido del discurso legítimo, de

12. Gracias a Tina Leisch, Ali Can, Necati Sönmez, Şiyar y muchas otras personas cuyos nombres no se pueden mencionar.

13. Entretanto, este texto ha sido reformulado para formar parte de una performance en colaboración con Rabih Mroué titulada *Probable Title: Zero Probability*. Estoy en deuda con las aportaciones de Rabih, especialmente el brillante texto de su conferencia/performance "The Pixelated Revolution", que ofrece ejemplos de pruebas de baja resolución.

14. Analicé algunos ejemplos de imágenes documentales –extraídas principalmente del ensayo de Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004– en mi texto "Documentarism as Politics of Truth", en *transversal: differences & representations*, octubre de 2003, en www.eipcp.net/transversal/1003/steyerl2/en.

convertirse en un hecho; un objeto sujeto a negación, indiferencia y represión.

Las imágenes pobres adoptan otra dimensión cuando se extienden en el espacio fraccional.[15] Pueden ser imágenes de escáner en 3D, piezas de un compresor de basura, huesos y balas, rollos fotográficos carbonizados, cenizas dispersas o fragmentos de pruebas dispersas e ininteligibles.[16] Así como los intereses comerciales, políticos y militares definen la resolución de las imágenes que los satélites toman de la superficie de la Tierra, de la misma forma definen la resolución de los objetos que están enterrados bajo esa superficie. Estos objetos indeterminados son mónadas de baja resolución, en muchos casos literalmente objetos materiales comprimidos, diagramas fosilizados de violencia política y física: imágenes pobres de las condiciones que les dieron vida. Aun cuando no puedan mostrar las ejecuciones extrajudiciales, los asesinatos políticos o los tiroteos contra las manifestaciones que podrían haber documentado, portan consigo las pruebas de su propia marginación. Su pobreza no es una carencia sino una capa adicional de información, que no se refiere al contenido sino a la forma. Esta forma evidencia cómo se trata a la imagen; si es vista y transmitida o si por el contrario es ignorada, censurada y obliterada.

Incluso cuando se destruye su contenido, el chasis de un rollo de película de 35 mm revela lo que le ha sucedido al arder en llamas, al haber sido tratado con sustancias químicas desconocidas, incinerado junto con los cuerpos muertos de quienes tomaron esas fotos. Expone la violencia que implica mantener este particular estado de indeterminación.

A través de su composición material, estas imágenes pobres van mucho más allá de la esfera de la representación y alcanzan un mundo donde el orden de las cosas y de los seres humanos, de la vida, la muerte y la identidad, queda en suspenso, y "todo es lleno, lo cual hace que la materia esté trabada toda... Y, por consiguiente, todo cuerpo resiente los efectos de cuanto pasa en el universo, de tal modo, que aquel que todo lo ve podría leer en uno lo que en todos sucede y aun lo que ha sucedido y sucederá, advirtiendo en el presente lo lejano, tanto en los tiempos como en los lugares".[17]

¿Pero quién es el abominable lector del que habla el texto de Leibniz? ¿Se trata del observador absoluto dotado de una autoridad ilimitada? Sea quien fuere, no está a la altura de su deber.[18] No podemos dejar a algún oscuro ídolo monoteísta, quien supuestamente lo lee y lo sabe todo, el trabajo de observación. No tenemos necesidad de hacerlo. La zona de probabilidad cero, el espacio en el que las imágenes/objetos se desdibujan, pixelan y salen de circulación, no es una condición metafísica. En muchos casos se trata de una obra del hombre, y es mantenida por la violencia epistémica y militar, por las tinieblas bélicas, el crepúsculo político, el privilegio de clase, el nacionalismo, los monopolios mediáticos y la indiferencia persistente. Su resolución se gobierna de acuerdo con paradigmas legales, políticos

15. Jalal Toufic, "The Subtle Dancer", publicado en el sitio web de documenta 13, Kassel, 2012: "Un espacio que no es bidimensional ni tridimensional, sino entre ambas cosas", en www.d13.documenta.de/research/assets/Uploads/Toufic-The-Subtle-Dancer.pdf.

16. Ayça Söylemez, "Bones of the Disappeared Get Lost again after Excavation", en *BIA News Center*, Estambul, 2 de marzo de 2011, en www.bianet.org/english/minorities/128282-bones-of-the-disappeared-get-lost-again-after-excavation.

17. G.W. Leibniz, *Monadologia, op. cit.*

18. Para él, sea cual sea la situación, se trata siempre de todas maneras del mejor de los mundos posibles.

y tecnológicos. Un hueso que podría ser un resto abyecto en algunas partes del mundo, una imagen pobre mezclada entre desperdicios y arrojada a un vertedero junto con televisores rotos, podría en otras partes ser sobreexpuesto, escaneado en HD o 3D, ampliado en alta resolución, investigado, examinado e interpretado hasta que sus misterios fueran resueltos.[19] El mismo hueso puede verse en dos resoluciones diferentes: unas veces como una imagen pobre anónima, otras veces como una prueba oficial transparente.

El positivismo es por tanto otra forma de denominar el privilegio epistémico, cuando este es asumido por los observadores oficiales que controlan las altas tecnologías de medición y están autorizados para establecer la verdad de los hechos. Pero confundir este privilegio con una solución –cuando en realidad solo es prueba de una resolución epistémica superior– constituye una manera de pensar descuidada e interesada. No solo significa negar que se expanden áreas de probabilidad cero y enormes limbos en el imperio de la ley. También supone protegerse de un pensamiento inquietante: que todo podría ser diferente y que la probabilidad no depende de la mera contingencia.

Si el observador masculino omnivisionario de Leibniz es impotente, entonces la justicia es ciega ante la diferencia de resolución. Acaricia cuidadosamente los bordes, las grietas y los cortes tanto de las imágenes resistentes y lustrosas como de las mónadas de baja resolución abandonadas en el espacio fraccional, registrando su perfil tectónico, sintiendo sus heridas, con plena confianza en que lo imposible podría ocurrir y de veras va a suceder.

19. Esto sucede especialmente con los huesos de individuos kurdos que reciben un tratamiento completamente diferente según hayan sido asesinados durante la campaña Anfal dirigida por Saddam Hussein en Irak o por las fuerzas armadas y las milicias turcas durante la guerra civil de la década de 1990. Los asesinatos masivos de Anfal fueron investigados por especialistas militares mundiales y por equipos interdisciplinares, mientras que los crímenes perpetrados por los turcos apenas lo han sido.



LOS SPAM DE LA TIERRA: DESERTAR DE LA REPRESENTACIÓN*

Densos clústeres de ondas electromagnéticas abandonan nuestro planeta cada segundo. Nuestras cartas y fotos, comunicaciones íntimas y oficiales, emisiones televisivas y mensajes de texto se distancian de la Tierra en anillos; una arquitectura tectónica de los deseos y los temores de nuestra época.[1] En unos pocos cientos

* "Los spam de la Tierra" tiene su origen en mi presentación en la conferencia *Human Snapshot*, organizada por Tirdad Zolghadr y Tom Keenan en Luma Foundation, Arles (Francia, 2011). Se trata de la tercera parte de una trilogía sobre el spam. La primera parte fue "Spam and the Angel of History", publicada en *October*, nº 138, otoño de 2011, editado por David Joselit. La segunda parte fue "Letter to an Unknown Woman: Romance Scams and Epistolary Affect". Quiero dar las gracias a Ariella Azoulay, George Baker, Phil Collins, David Joselit, Imri Kahn, Rabih Mroué y a muchas otras personas que provocaron o me ayudaron a catalizar varias de mis ideas en esta trilogía. Gracias también a Brian, como siempre.

1. Douglas Phillips, "Can Desire Go On Without a Body?", en Jussi Parikka y Tony D. Sampson (eds.), *The Spam Book: On Viruses, Porn, and Other Anomalies from the Dark Side of Digital Culture*, Nueva Jersey, Hampton Press, 2009.

de años, formas de inteligencia extraterrestre podrían escudriñar incrédulas nuestras comunicaciones inalámbricas. Pero imaginen la perplejidad de esas criaturas cuando miren detenidamente este material. Porque un enorme porcentaje de las imágenes enviadas inadvertidamente al espacio exterior es en realidad spam. Cualquier arqueólogo, forense o historiador –en este mundo o en otro– lo analizará como nuestro legado, un verdadero retrato de nuestro tiempo y de nosotros mismos. Imaginen una reconstrucción de la humanidad hecha a partir de esta basura digital. Probablemente se parezca a una imagen-spam.

La imagen-spam es una de las muchas materias oscuras del mundo digital: el spam intenta evitar ser detectado por los filtros a partir de configurar su mensaje como un archivo de imagen. Una desmesurada cantidad de estas imágenes flotan alrededor del planeta, rivalizando desesperadamente por captar la atención humana.[2] Anuncian productos farmacéuticos, artículos de imitación, embellecimientos corporales, agrandamientos peneanos y diplomas universitarios. De acuerdo con las imágenes que disemina el spam, la humanidad consistiría en personas diplomadas escasas de ropa con sonrisas joviales mejoradas por aparatos de ortodoncia.

2. El número de correos electrónicos no deseados (correos basura o spam) enviados diariamente rondaba en 2010 los 250.000 millones. La cantidad total de imágenes-spam ha variado considerablemente a lo largo de los años; en 2007 era el 35% de todos los mensajes de spam, ocupando más del 70% del ancho de banda. "'Image spam' could bring the internet to a standstill" ("Las 'imágenes spam' podrían paralizar Internet"), en *London Evening Standard*, 1 de octubre de 2007, en www.standard.co.uk/news/image-spam-could-bring-the-internet-to-a-standstill-7086581.html. Para evitar malentendidos, aclaro que la mayor parte de las imágenes-spam muestran textos y no imágenes.

La imagen-spam es nuestro mensaje al futuro. En lugar de una cápsula espacial modernista que muestra a una mujer y a un hombre –una familia de "hombres"–,[3] nuestra comunicación contemporánea al universo es una imagen-spam que exhibe maniquíes publicitarios maquillados. Y es así como el universo nos verá; incluso puede que sea como nos ve ahora.

En cifras totales, la imagen-spam supera largamente a la población humana. Está formada por una mayoría silenciosa. ¿Pero quiénes son las personas retratadas en este tipo de publicidad acelerada? ¿Y qué podrían decir sus imágenes a potenciales receptores extraterrestres sobre la humanidad contemporánea?

Desde el punto de vista de la imagen-spam, la gente es mejorable; o como dijo Hegel, perfectible. Se supone que retrata personas potencialmente "sin defectos", lo que en este contexto significa calientes, superflacas, armadas con títulos académicos a prueba de recesión y, gracias a sus relojes de imitación, siempre puntuales en los servicios que ofrecen. Esta es la familia contemporánea de hombres y mujeres: una banda drogada con antidepresivos rebajados y equipados con prótesis corporales. El *dream team* del hipercapitalismo.

¿Pero es realmente así nuestra apariencia? Bueno, no. La imagen-spam pueden decirnos mucho acerca de los seres humanos "ideales", pero no mostrándonos verdaderos humanos. Más bien todo lo contrario. Los modelos que habitan la imagen-spam son réplicas *photoshopeadas*,

3. Me refiero a las placas de oro incorporadas a las cápsulas espaciales Pioneer lanzadas en 1972 y 1973, que mostraban la imagen de una mujer y un hombre blancos, omitiendo los genitales de la mujer. A raíz de las críticas que provocó la desnudez relativa de estas figuras, otras placas posteriores mostraban solo las siluetas humanas. Pasarán al menos 40.000 años hasta que la cápsula pueda eventualmente entregar este mensaje.

demasiado mejorados para ser verdad. Un ejército de
serva de criaturas mejoradas digitalmente que se parec
a los demonios menores y a los ángeles de la especul
ción mística, chantajeando, atrayendo y empujando a l
personas al éxtasis profano del consumo.

La imagen-spam interpela a personas que no se p
recen a las de los anuncios: no son superflacas ni tien
títulos académicos a prueba de recesión. Son aquell
personas cuya sustancia orgánica dista de ser perfec
desde el punto de vista neoliberal. Personas que abrir
las bandejas de entrada de su correo electrónico c
mañana esperando un milagro o tan solo una pequ
señal, un arcoíris al otro extremo de la crisis y la adv
sidad permanentes. La imagen-spam se dirige a la va
mayoría de la especie humana sin mostrarla. Habla p
no representa a aquellos que son considerados tan p
cindibles y superfluos como el propio spam.

La imagen que de la humanidad ofrece el spam
tanto, no tiene nada que ver con la humanidad
Por el contrario, es un retrato cabal de lo que la hu
nidad en realidad no es. Es su imagen en negativ

IMITACIÓN Y ENCANTAMIENTO

¿Y por qué es así? Hay una razón obvia, tan bien
cida que no es necesario explicarla ahora: las imá
desencadenan deseos miméticos y hacen que la
te quiera convertirse en los productos represent
Según este punto de vista, la hegemonía cultur
infiltra en la cultura cotidiana y extiende sus va
por medio de representaciones corrientes.[4] Sigui

4. Estas líneas son un repaso rápido y desmañado del clásico p
vista gramsciano de los tempranos estudios culturales.

ste argumento, la imagen-spam se entendería como
na herramienta para producir cuerpos, y en última
stancia acabaría por crear una cultura condenada a
bulimia, la sobredosis de esteroides y la bancarrota
ersonal. Bajo esta perspectiva –que es la de los estu-
ios culturales más tradicionales– se concibe la ima-
en-spam como un pérfido instrumento coercitivo de
ersuasión que empujaría al placer inconsciente que se
btendría al sucumbir a la seducción.[5]

Pero ¿y si la imagen fuese en realidad mucho más
e una herramienta de adoctrinamiento ideológico y
fectivo? ¿Y si la gente real –ni perfecta ni caliente– no
era excluida de la publicidad spam a consecuencia de
s *supuestas deficiencias, sino* que hubiera decidido
esertar de este tipo de retrato? ¿Y si la imagen-spam
convirtiera así en el documento de un extendido re-
hazo, de una retirada de la representación?

¿Qué quiero decir con esto? Desde hace ya tiempo
notado que muchas personas han empezado a evitar
representadas en fotografías o imágenes en movi-
iento, distanciándose subrepticiamente de las lentes
las cámaras. Ya sea en las zonas libres de videovi-
lancia en los barrios privados o en los clubs elitistas
música tecno, ya se trate de alguien que rechaza
entrevistado, de anarquistas griegos destrozando
maras o de saqueadores destruyendo televisores con
ntalla de plasma, la gente ha empezado a rechazar
e manera activa y pasiva– el ser vigilada, grabada,
ntificada, fotografiada, escaneada y registrada. Al
terior de un paisaje mediático totalmente envolven-
, se tiene ahora la sensación de que la representa-
ón en imágenes –que durante mucho tiempo se ha

lacer que de manera más adecuada podría describirse como contrapro-
nte y contradictorio.

considerado una prerrogativa y un privilegio político-[6] es como una amenaza.

Hay muchas razones para ello. La creciente presencia de programas de debate y concursos basura ha llevado a una situación en la que la televisión se vuelve un medio inseparablemente unido a la exhibición y ridiculización de las clases más bajas. Las personas que los protagonizan son violentamente transformadas y sujetas a incontables órdenes invasivas, confesiones, indagaciones y cálculos. La televisión matinal es el equivalente contemporáneo de una cámara de torturas que involucra los placeres vergonzantes de quienes torturan y quienes miran, y en muchos casos también de las propias personas torturadas.

Más aun, en los medios dominantes se capta con frecuencia a las personas en trance de desaparecer, sea en situaciones en las que su vida está amenazada, en circunstancias de extrema emergencia y peligro, en estado de guerra o desastre o en el flujo constante de emisiones en vivo desde zonas de conflicto alrededor del mundo. Incluso cuando una persona no se encuentra atrapada en un desastre natural o producido por la mano del hombre, parecen desvanecerse físicamente en un acuerdo con los estándares de belleza anoréxicos. La gente es adelgazada o menguada o reducida. Hacer dieta es obviamente el equivalente metonímico de una recesión económica que se ha convertido en una realidad permanente, causando pérdidas materiales sustanciales. Esta recesión lleva aparejada una regresión intelectual que ha devenido en dogma por doquier, excepto

6. He analizado la promesa fallida de la representación cultural en "La institución de la crítica", en Transform (ed.), *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2008, en www.eipcp.net/transversal/0106/steyerl/es.

en unos pocos canales de comunicación. Puesto que inteligencia no desaparece sin más por inanición, rencor se las arregla para mantenerla fuera de la repr sentación mediática dominante.[7]

La zona de representación corporativa es así gran medida una zona de excepción donde parece pe groso entrar: se te puede someter a burla, poner a pru ba, provocar estrés o incluso imponerte privaciones quitarte la vida. En vez de representar al pueblo e cenifica su desvanecimiento, su gradual desaparició ¿Y por qué no habría de disiparse el pueblo dados l incontables actos de agresión e invasión que contra se ejercen en los medios de comunicación dominante así como también en la realidad?[8] ¿Quién podría en ve dad soportar tal embestida sin desear escapar de est territorio visual de amenaza y exposición constantes?

Es más, la redes sociales y la telefonía celular dot da de cámaras han creado una zona de vigilancia mutu masiva que se suma a los sistemas de control urban ubicuos como las cámaras de videovigilancia, el rastre por GPS y el *software* de reconocimiento facial. Por si l vigilancia institucional fuera poco, las personas se vig lan ahora rutinariamente las unas a las otras tomando in contables fotografías y publicándolas casi en tiempo real El control social que se deriva de estas prácticas de re presentación horizontal ha adquirido bastante peso. Lo empleadores *googlean* para hacer averiguaciones sobre l reputación de los aspirantes; las redes sociales y los blog

7. Esta expulsión de la inteligencia se pone en práctica desigualmente e los medios de comunicación de todo el mundo.

8. En la década de 1990, el pueblo de la antigua Yugoslavia decía que el viejo lema antifascista de la Segunda Guerra Mundial tenía que ser invertido: los nacionalistas de todas las partes en litigio habían transformado "Muerte al fascismo, libertad para el pueblo" en "Muerte al pueblo, libertad para el fascismo".

devienen en salones de la infamia y del chisme malévolo. La hegemonía cultural de arriba a abajo ejercida por la publicidad y los medios corporativos se complementa con un régimen de control y autodisciplinamiento de abajo a abajo, que resulta aun más difícil de dislocar que los anteriores regímenes de representación. Es un fenómeno que coincide con los cambios experimentados en los modos de autoproducción. La hegemonía se internaliza cada vez más de acuerdo con la exigencia de actuar ajustándose a las reglas, como sucede con la presión de representar y ser representados.

La predicción de Warhol, según la cual todo el mundo sería mundialmente famoso durante quince minutos, hace tiempo que se cumplió. No mucha gente quiere lo contrario: ser invisible aunque solo sea por quince minutos. Incluso por quince segundos sería fabuloso. Entramos en una era de *paparazzi* masivos y de *voyeurismo* exhibicionista. El destello de los flashes fotográficos convierte a la gente en víctimas, en celebridades o en ambas cosas. Mientras damos nuestros datos en cajeros automáticos, cajas registradoras y otros puntos de control, mientras nuestros teléfonos celulares revelan nuestros mínimos movimientos y nuestras instantáneas son etiquetadas con coordenadas GPS, acabamos, no exactamente divirtiéndonos hasta la muerte, sino más bien representados hasta hacernos pedazos.[9]

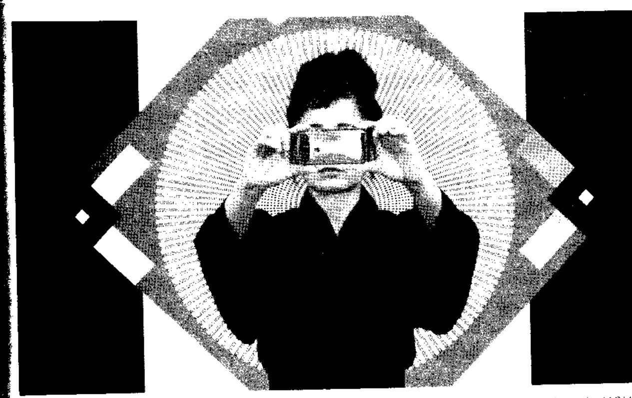
AUSENTARSE

Es por esto que muchas personas, a estas alturas, abandonan la representación visual. Sus instintos (y su in-

9. Brian Massumi, *Parables for the Virtual*, Durham, Duke University Press, 2002.







Hito Steyerl, *How Not To Be Seen. A F**king Didactic Educational .MOV Fi*
2013, 14 min., HD vide

teligencia) les dicen que las imágenes fotográficas o en movimiento son peligrosos dispositivos de captura: del tiempo, del afecto, de las fuerzas productivas y de la subjetividad. Te pueden encarcelar o avergonzarte para siempre; te pueden atrapar en monopolios de *hardware* y en problemas de conversión, y lo que es más, una vez que estas imágenes están publicadas online ya nunca serán borradas. ¿Alguna vez te han fotografiado desnudo? Felicidades: eres inmortal. Esta imagen te sobrevivirá a ti y a tu descendencia, demostrará ser más resistente que la más robusta de las momias, y ya viaja al espacio exterior esperando dar la bienvenida a los extraterrestres.

El viejo miedo mágico a las cámaras se reencarna así en el mundo de los nativos digitales. Pero en este entorno, las cámaras (que los nativos digitales han sustituido por iPhones) no se llevan tu alma, sino que consumen tu vida. De forma activa te hacen desaparecer, encoger, desnudar y necesitar una cirugía ortodóncica urgente. Pensar que las cámaras son herramientas de representación supone en verdad un malentendido: son, en el presente, herramientas de desaparición.[10] Cuanto más se representa a la gente, menos queda de ella en realidad.

Por volver al ejemplo de la imagen-spam que antes utilicé: es una imagen negativa de lo que muestra. ¿Pero de qué manera? No es –como argumentaría el punto de vista tradicional de los estudios culturales– porque la ideología se esfuerce por imponer a la gente una imitación forzada, haciéndola así partícipe de su propia opresión y de la manera en que se la corrige para intentar alcanzar estándares inalcanzables de eficacia, atractivo y buena forma física. No. Tengamos la valentía de asumir que la imagen-spam es una imagen negativa de lo que representa porque las personas están *también* alejándose decididamente de este tipo de representación, dejando tras de sí solo maniquíes maquillados para la simulación de accidentes. La imagen-spam se vuelve así un registro involuntario de una huelga imperceptible, donde el pueblo se ausenta de la representación fotográfica o de la imagen en movimiento. Es el documento de un éxodo apenas reconocible que abandona un campo de relaciones de poder demasiado extremas como para que se pueda sobrevivir a ellas sin sufrir reducciones o recortes mayores. Antes que un documento de dominación, la imagen-spam es el monumento a la resistencia que el pueblo opone a ser representado *de esta manera*. El pueblo abandona el marco *impuesto* de representación.

10. Recuerdo a mi antiguo profesor Wim Wenders reflexionando sobre el acto de fotografiar las cosas que desaparecerán. Lo más probable, no obstante, es que las cosas desaparezcan si (o incluso porque) son fotografiadas.

REPRESENTACIÓN CULTURAL Y POLÍTICA

Esto hace añicos muchos dogmas sobre la relación entre presentación política y pictórica. Durante largo tiempo, mi generación ha sido entrenada para pensar que la representación era el sitio primordial de disputa tanto política como estética. El espacio de la cultura se convirtió en un popular campo de investigación de la política *soft* inherente a los ambientes cotidianos. Se tenía la esperanza de que los cambios en el campo de la cultura pudieran tener repercusión en el campo de la política. Se imaginaba que un campo de la representación con más matices traería consigo mayor igualdad política y económica.

Pero poco a poco se fue haciendo evidente que ambos campos de representación estaban menos ligados de lo que originalmente se pensaba, y que la división de bienes y derechos no discurría necesariamente en para-

lelo a la división de los sentidos. El concepto de fotografía de Ariella Azoulay, entendida como una forma de contrato civil, proporciona un rico trasfondo para pensar estas ideas. Si la fotografía era un contrato civil entre las personas que participaban en ella, entonces la actual retirada de la representación es la ruptura de un contrato social que prometía participación pero que repartió chisme, vigilancia, testimonios y narcisismo serial, aunque también sublevaciones esporádicas.[11]

A la vez que la representación visual se convertía en frenesí y se popularizaba mediante las tecnologías digitales, la representación política del pueblo caía en una crisis profunda y era ensombrecida por los intereses económicos. Mientras a cualquier minoría se la podía reconocer como potencial consumidora, representándola así visualmente (hasta cierto punto), la participación del pueblo en los ámbitos políticos y económicos se volvió más inconsistente. El contrato social de la representación visual contemporánea se parece así de alguna manera a los esquemas Ponzi de principios del siglo XXI, o para ser más precisos, se asemeja a participar en un juego televisivo de consecuencias impredecibles.

Y si alguna vez hubo un vínculo entre el campo de la representación visual y el de la representación política, se ha vuelto muy precario en una época en que las relaciones entre los signos y sus referentes se han desestabilizado aun más por la acción de la especulación y la desregulación sistémicas.

Ambos términos –especulación y desregulación– no

11. No puedo desarrollar aquí adecuadamente este punto. Quizá sea necesario pensar las recientes revueltas de Facebook desde el punto de vista de cómo rompen contratos sociales intolerables, y no de cómo buscan ingresar en ellos o sustentarlos.

solo incumben a la financiación y a la privatización; también se refieren al relajamiento de las normas que rigen la información pública. Las normas profesionales de producción de verdad en el periodismo han sido anuladas por la producción *mass*-mediática, por la replicación del rumor y su amplificación en los foros de discusión de Wikipedia. La especulación no es solo una operación financiera sino también un proceso que tiene lugar entre un signo y su referente, una repentina mejora milagrosa o un giro que rompe cualquier resto de relación indicial.

La representación visual importa, efectivamente; pero no es exactamente acorde con otras formas de representación. Hay un serio desajuste entre ambas. Por un lado, existe un enorme número de imágenes sin referentes; por otro lado, existen muchas personas sin representación. Para decirlo de manera más dramática: un número creciente de imágenes desamarradas y flotantes se corresponde con un número creciente de personas privadas de derechos, invisibles o incluso desaparecidas y ausentes.[12]

CRISIS DE REPRESENTACIÓN

Esto crea una situación muy diferente al modo en que solíamos mirar las imágenes: en calidad de representaciones

12. La era de la revolución digital se corresponde con la de la desaparición forzada y el asesinato masivo en la antigua Yugoslavia, Ruanda, Chechenia, Algeria, Irak, Turquía y partes de Guatemala, por enumerar solo unos pocos casos. Los investigadores coinciden en que el conflicto de la República Democrática del Congo, que causó unos 2,5 millones de víctimas de guerra entre 1998 y 2008, tuvo como una de sus causas directas la exigencia de materias primas como el coltán por parte de las Information Technology Industries [Industrias de Tecnología de la Información]. Se estima en 18.000 el número de personas migradas que han muerto en el intento de llegar a Europa desde 1990.

más o menos adecuadas de algo o alguien en público. En esta época de personas irrepresentadas y de superpoblación de imágenes, dicha relación está irrevocablemente alterada.

La imagen-spam es un síntoma interesante de la actual situación porque se trata de una representación que permanece, en gran medida, invisible.

La imagen-spam circula perpetuamente sin ser jamás vista por ningún ojo humano. Está fabricada por máquinas, enviada por *bots* y capturada por filtros de spam que se están haciendo gradualmente tan poderosos como los muros, barreras y vallas antimigratorias. Las personas de plástico que la imagen-spam muestra se mantienen así, casi siempre, desapercibidas. Son tratadas como escoria digital, y acaban paradójicamente en un nivel similar al de la gente de baja resolución a la que interpelan. Es así como difieren de cualquier otro tipo de maniquíes representacionales de los que habitan el mundo de la visibilidad y la representación de calidad superior. Las criaturas de las imágenes-spam son tratadas como *lumpendatos*, avatares de los estafadores que están efectivamente detrás de su creación. Si Jean Genet aún viviera, ensalzaría a estos maravillosos rufianes, timadores, prostitutas y dentistas impostores de las imágenes-spam.

Y aun no son una representación del pueblo porque el pueblo, en cualquier caso, no es una representación. Son un acontecimiento que podría ocurrir cualquier día, o quizá incluso más tarde, en ese repentino parpadeo que se resiste a ser registrado.

A estas alturas, sin embargo, el pueblo podría haber aprendido y aceptado que solo puede ser representado visualmente en forma negativa. Y este negativo no se puede revelar bajo ninguna circunstancia, puesto que un procedimiento mágico asegura que todo lo que verás en positivo es un montón de sustitutos e impostores

populistas, maniquíes maquillados para la simulación de accidentes esforzándose en reclamar su legitimidad. La imagen del pueblo como nación, o como cultura, es precisamente esa: un estereotipo comprimido para beneficio ideológico. La imagen-spam es el verdadero avatar del pueblo. ¿Una imagen negativa sin ninguna pretensión de originalidad en absoluto? ¿Una imagen de lo que el pueblo no es como su única representación posible?

Y a medida que el pueblo es cada vez más un fabricante de imágenes –y no el sujeto o el objeto de las mismas– quizá también sea cada vez más consciente de que puede tener lugar en la producción colectiva de una imagen y no siendo representado en una. Cualquier imagen es un terreno común para la acción y la pasión, una zona de tráfico entre las cosas y las intensidades. Como su producción se ha convertido en masiva, las imágenes son ahora cada vez más *res publicae* o cosas públicas. O incluso cosas *púbicas*, como fabulan las lenguas del spam.[13]

Esto no significa que aquel o aquello que está siendo mostrado en imágenes no importe. Esta relación está lejos de ser unidimensional. El elenco genérico de las imágenes-spam no es el pueblo, lo cual es mejor para él. Las representaciones que aparecen en la imagen-spam más bien reemplazan al pueblo como sustitutos negativos y absorben la luz de los focos en su nombre. Por un lado, son representaciones que encarnan todos los vicios y virtudes (o para ser más precisos, los vicios-como-virtudes) del paradigma económico presente. Por otro lado, permanecen con frecuencia invisibles, puesto que en realidad casi nadie las mira.

13. Este juego de palabras proviene de la portada de un DVD pirata de la película *In the Line of Fire* (*En la línea de fuego*, 1993) donde se afirma, en términos inequívocos, que está estrictamente prohibido el uso *púbico* del disco.

¿Quién sabe qué trama la gente de las imágenes-spam, si nadie las mira? Su aparición pública podría ser solo una cara absurda que alguien pone para asegurarse de que seguimos no prestando atención. Podrían portar mientras tanto mensajes importantes para los extraterrestres acerca de aquellos de quienes ya no nos hacemos cargo, los sujetos excluidos de los caóticos "contratos sociales" o de cualquier forma de participación que no sea la televisión matinal; es decir, los spam de la Tierra, las estrellas de la videovigilancia y de la vigilancia aérea por infrarrojos. O podrían participar temporalmente del ámbito de las personas desaparecidas e invisibles, un ámbito compuesto por quienes, la mayoría de las veces, habitan un silencio avergonzado y cuyos familiares han de bajar la vista diariamente frente a sus asesinos.

Los habitantes de las imágenes-spam son agentes dobles. Habitan a la vez el ámbito de la supervisibilidad y el de la invisibilidad. Quizá sea esta la razón por la que sonríen continuamente pero no dicen nada. Saben que sus poses congeladas y sus rasgos evanescentes sirven para encubrir a quienes eligen estar *off the record*. Para quizá tomarse un descanso y reagruparse lentamente. "Salgan de la pantalla", parecen susurrar. "Nosotros los sustituiremos. Dejen que mientras tanto nos etiqueten y escaneen. Salgan del radar y hagan lo que tengan que hacer". Sea como fuere nunca nos traicionarán, jamás. Y por esto merecen nuestro amor y admiración.



Reproducción de *iSee Manhattan*, una aplicación que permite conocer las ubicaciones de las cámaras de vigilancia de circuito cerrado en los entornos urbanos. Los usuarios pueden localizar las rutas para evitar ser capturados por los monitores de seguridad no regulados.



¡CORTEN! REPRODUCCIÓN Y RECOMBINACIÓN*

"Corte" es un término cinematográfico.[1] Separa dos tomas. También une dos tomas. Es un dispositivo que construye el espacio y el tiempo cinematográficos y articula diferentes elementos bajo una forma nueva.

Un corte es también obviamente un término eco-

* "¡Corten! Reproducción y recombinación" se basa en discusiones con Alex Fletcher, Maija Timonen y muchos de mis estudiantes, especialmente Boaz Levin. Gracias a Henk Slager y Jan Kaila. Fue escrito para una presentación en SCEPSI, la escuela de Franco "Bifo" Berardi en Kassel, y se basa ampliamente en sus ideas sobre la recombinación. Gracias a Bifo y a Helmut Färber.

1. Muchas de las ideas que comprende este texto están basadas en discusiones mantenidas durante el seminario *Crisis* (2009); en las ideas de Alex Fletcher sobre el corte en el montaje cinematográfico y en mi réplica a la presentación de la tesis doctoral de Maija Timonen, que trataba del corte corporal por la austeridad. Otras ideas de este texto se derivan de conversaciones sostenidas en el seminario *Junkspace* (2012), especialmente con Boaz Levin acerca de la posproducción. Este texto está dedicado a Bifo y a Helmut Farber.

nómico. Se refiere a una reducción. En el contexto de la actual crisis económica, los recortes afectan generalmente a los gastos del gobierno en bienestar, cultura, pensiones y otros servicios sociales. Pueden referirse a cualquier reducción de recursos o asignaciones.

¿Cómo afectan ambos tipos de cortes a los cuerpos? ¿Y a qué cuerpos? ¿Afectan a los cuerpos de personas artificiales o naturales, a cadáveres o a corporaciones? ¿Y qué podemos aprender del cine y de sus técnicas de reproducción que nos ayude a lidiar con los efectos del montaje de poscontinuidad en el ámbito económico?

CORTES EN EL DISCURSO ECONÓMICO

En el discurso económico actual, los cortes se describen a menudo usando metáforas del cuerpo humano. En el lenguaje de la austeridad y la deuda, los Estados y las economías se comparan frecuentemente con individuos que necesitan perder (o están perdiendo) partes del cuerpo. Las intervenciones que se sugiere aplicar al cuerpo político van de la dieta (eliminar grasa) a la amputación (evitar que el contagio se extienda), aligerar peso, apretar el cinturón, adelgazar y recortar lo superfluo.

Resulta bastante interesante que la tradición de aplicar cortes al cuerpo haya sido central en la creación de la propia idea de sujeto y haya estado estrechamente ligada a la noción de deuda. En uno de sus libros sobre la deuda, Maurizio Lazzarato analiza la descripción que Nietzsche hace de la creación del sujeto como forma histórica.[2] Para recordar la deuda y la culpa, las

2. Maurizio Lazzarato, *La fábrica del hombre endeudado. Ensayo sobre la condición neoliberal*, Buenos Aires, Amorrortu, 2013.

personas necesitan memoria, y tanto la deuda como la culpa están muy literalmente inscritas en el cuerpo en forma de cortes. Nietzsche menciona toda una gama de métodos usados para reforzar la deuda, la memoria y la culpa: el sacrificio humano y también mutilaciones como la castración. Se entusiasma al detallar un catálogo completo de torturas, señalando con deleite que los alemanes son especialmente creativos en lo que se refiere al diseño de cortes en el cuerpo: el descuartizamiento, el tajeo de la carne del pecho, la extracción de la piel en tiras, y así sucesivamente.

El derecho romano expone una conexión muy clara entre la deuda y el corte del cuerpo. Las llamadas *XII Tablas* mencionan explícitamente que el cuerpo de un deudor puede legítimamente ser dividido entre sus acreedores, lo que significa que estos últimos tienen derecho a cortar partes del cuerpo de aquel. Y de acuerdo con este punto de vista legal, en realidad no importa si cortan un poco más o un poco menos.

> Si los acreedores fuesen muchos, al cabo de los tres nundinos (o de los 27 días)[3] hagan trozos del cuerpo del deudor, pudiendo coger cada uno más o menos parte sin incurrir en fraude o véndanlo a la otra parte del Tíber, si prefieren hacerlo así.[4]

Esto nos lleva a la pregunta de cuál es el cuerpo del que estamos hablando. Hay siempre varios cuerpos implicados en este tráfico de metáforas: un cuerpo literal, que es en realidad cortado metafóricamente, así como

3. *Nundinae* eran los días de mercado, separados a intervalos de 9 días [N. del T.].
4. Cita de la *Ley de las XII Tablas* (450 a.C.), Tabla 3A: "De los depósitos y las deudas", en www.ermoquisbert.tripod.com/dr/12t/12t_apunte.pdf.

un cuerpo metafórico que representa una economía nacional o de un país, o en realidad de una corporación. Hay un cuerpo natural tanto como un cuerpo político implicados en la ecuación, y el cuerpo que es cortado es un nodo de intercambio, o más bien una edición entre ambos tipos de cuerpos. Si seguimos las famosas definiciones de Ernst Kantorowicz, quien analizó el tropo del cuerpo político y su emergencia en la esfera legal, el cuerpo político es inmortal e ideal, mientras que el cuerpo natural es falible, ridículo y mortal.[5] Y en efecto ambos están experimentando cortes tanto literal como metafóricamente.

CUERPOS EN POSPRODUCCIÓN

Así como los cortes se han situado en el centro de la escena del discurso económico, cortar o editar es también una herramienta tradicional del cine. Mientras que editar se entiende normalmente como una modificación en la dimensión temporal, el cine también corta cuerpos en el espacio encuadrándolos, reteniendo solo lo que resulta útil para la narración.[6] El cuerpo es desarticulado y después rearticulado bajo una forma diferente. Como afirma de manera efectista Jean-Louis Comolli, el encuadre corta el cuerpo de una forma tan limpia como el filo de una cuchilla.[7]

5. Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton, Princeton University Press, 1997.
6. La palabra francesa *cadre* [*encuadrar* o *cuadro*, pero también *cuadrar* en el sentido de disciplinar a alguien] equivale en lenguaje cinematográfico al inglés *frame* [marco, encuadre]. Esto implica que, en francés, el cuerpo encuadrado es también disciplinado y gestionado, tal y como ha señalado Jean-Louis Comolli. Agradezco a Charles Heller habérmelo mencionado.
7. Jean-Louis Comolli, *Cadre et corps*, París, Éditions Verdies, 2012.

Mientras que un plano general o un plano completo dejan generalmente el cuerpo intacto, los planos medios o primeros planos cortan partes importantes. La más extrema de estas incisiones es el llamado primerísimo primer plano o plano italiano, denominado así a raíz de su aparición en la *Trilogía del dólar* de Sergio Leone, centrada en las justicieras pistolas-de-alquiler de un Lejano Oeste imaginario.

Pero la economía de la edición está también unida de manera crucial a las historias más generales de la economía: la edición se introdujo en el mundo del cine en 1903 con la película *The Great Train Robbery* (*Asalto y robo al tren*, de Edwin S. Porter), que trata de la propiedad privada, la privatización, la apropiación, la frontera, la expansión y otros lugares comunes de las películas del Oeste. Para enfatizar su mensaje, introdujo el montaje paralelo y la narración a través de varias localizaciones.

Otros avances pioneros de la edición recurrieron igualmente a historias sobre la economía. Una de las primeras películas que hizo uso del montaje paralelo –*A Corner in Wheat* (*Un rincón en el trigo*, 1908) de D.W. Griffith– versa sobre las operaciones a plazo en la bolsa de Chicago y la ruina de los granjeros de trigo por la especulación.[8] Si bien se abstiene ampliamente de usar primeros planos o planos medios, la película muestra de manera efectista el encuadre de una mano –la del asfixiante especulador de trigo– quizá para expresar la idea de que la mano invisible del mercado está separada de cualquier cuerpo real.

8. Ver el invaluable análisis de Helmut Färber, *A Corner in Wheat von D. W. Griffith, 1909: Eine Kritik*, Múnich y París, Helmut Färber, 1992.

IN PARTES SECANDO[9]

El montaje de Griffith no solo emplea mecanismos económicos extremadamente avanzados y coetáneos, como el robo y la especulación, sino que también se deriva de necesidades económicas. El montaje paralelo –la narración de dos hilos de la historia en paralelo– es más barato y eficaz en términos de producción porque no se necesita filmar cronológicamente. Tom Gunning ha demostrado que se trata de un método muy eficaz para adaptar el cine a un sistema fordista de producción.[10] En 1909, este tipo de edición ya se había universalizado.

En este punto, editar o posproducir es un dispositivo crucial a la hora de contar una historia: para desmembrar y rearticular cuerpos individuales y colectivos, para separarlos y reorganizarlos de acuerdo con un principio de eficacia económica. Aun cuando el relato de *A Corner in Wheat* (*Un rincón en el trigo*) es un canto romántico y esencialista en favor de un retorno a la agricultura de subsistencia, su propia forma es perfectamente coherente con la racionalización capitalista que en realidad impulsa.[11] Pero también se puede invertir esta lógica, especialmente si se afirma la fragmentación del sujeto, pero sin el capitalismo. El potencial de los cuerpos recombinantes se pone de relieve en un texto escrito por Sigfried Kracauer en 1927 titulado "El ornamento de la masa".[12] En él analiza un grupo de coristas llamadas Tiller Girls. A principios

9. *DE DEBITORE IN PARTES SECANDO*: "Cortar a un deudor en pedazos" según la ley romana [N. del T.].
10. Tom Gunning, *D. W. Griffith & the Origins of American Narrative Film*, Champaign, University of Illinois Press, 1993.
11. Este comentario se refiere más al trabajo de montaje que al de encuadre en la película.
12. Sigfried Kracauer, "El ornamento de la masa", en *Estética sin territorio*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2006 [N. del T.].

del siglo pasado se hicieron sumamente populares por ha ber inventado lo que se llamaba "el baile de precisión un baile en formación en el que cuerpos femeninos, más bien partes del cuerpo, como subraya Kracauer, s movían sincronizadamente y al unísono. Kracauer analiz el baile de precisión como un síntoma del régimen fordis ta de producción, comparando la articulación de las Tille Girls en el escenario con la composición de una caden de montaje. Por supuesto que han de ser desarticulada en primer lugar con el fin de ser rearticuladas, lo que s efectuaba mediante el corte del tiempo y de la activida en fragmentos, asignando estos fragmentos a elemento separados del cuerpo.

Sin embargo, Kracauer no denuncia esta disposición de fragmentos. No exige el retorno a un cuerpo má natural, sea lo que fuese que esta noción signifique Incluso piensa que ya no es posible restaurar la condición de seres humanos a las Tiller Girls. En su lugar afronta esta constelación de elementos con el propósito de averiguar cómo podríamos, por así decir, abrirnos camino al otro lado para radicalizar la fragmentación, para ver su reverso como se haría con un *reverse shot*, es decir, mediante un contraplano. En efecto, piensa incluso que ese corte del cuerpo –y su reedición– no son lo suficientemente radicales.

El cuerpo industrial de las Tiller Girls es abstracto, artificial, alienado. Precisamente por esto, rompe con las entonces tradicionales ideologías del origen y la pertenencia, teñidas de racismo, así como con la idea de un cuerpo natural o colectivo creado por la genética, la raza o la cultura común. En los cuerpos artificiales y en las partes del cuerpo artificialmente articuladas de las Tiller Girls, Kracauer apreciaba la anticipación de otro cuerpo que estaría liberado del peso de la raza, la genealogía y el origen –y podríamos añadir: liberado de la memoria, la culpa y la deuda–, precisamente por ser artificial

y compuesto. La recombinación de las partes cortadas produce un cuerpo sin sujeto ni sujeción. Efectivamente, es esto lo que ha sido cortado: el individuo, así como su identidad y sus derechos inalienables a la culpa y a la esclavitud de la deuda. Este cuerpo afirma plenamente su composición artificial abriéndose a la vez a flujos inorgánicos de materia y energía.

Pero las visiones de Kracauer no eran compartidas en la época de la crisis de la deuda y de la depresión económica. Al contrario, se instaló una hiperinflación de metáforas de cuerpos nacional-sociales y raciales puros, hechos realidad mediante el recurso a todas las formas posibles de violencia. Los cuerpos fueron cortados, explotados y violados; y sus restos dispersos constituyen hoy el piso sobre el que caminamos.

POSPRODUCCIÓN

Es así como la edición está históricamente enclavada en un contexto económico. Llegó a determinar un área denominada posproducción cinematográfica. Y aunque el nombre "posproducción" la hace parecer un suplemento posterior a la producción propiamente dicha, su lógica la hace actuar hacia atrás, influyendo en la producción misma para estructurarla.

Con las tecnologías digitales, estos procesos se han acelerado considerablemente. Tradicionalmente, la posproducción significaba sincronizar, mezclar, editar, corregir el color y comprendía otros procedimientos ejecutados luego de filmar una película. Pero en años recientes, la posproducción ha empezado a ocupar la producción completa. En las producciones comerciales más recientes, especialmente en 3D o animación, la posproducción equivale más o menos a la producción de la película misma. Componer, animar y modelar son

ahora áreas de la posproducción. Cada vez son menos los componentes que necesitan ser realmente filmados, porque son parcial o totalmente creados en posproducción. Paradójicamente, la producción comienza cada vez más a tener lugar en la posproducción. La producción se transforma en un efecto posterior [*aftereffect*].[13]

Hace unos años, Nicolas Bourriaud señaló algunos aspectos de este cambio en su ensayo *Postproduction: Culture as Screenplay* (*Postproducción*).[14] Pero ahora, en tiempos de crisis, tenemos que revisar radicalmente sus pistas incompletas, que se referían principalmente a los procesos de reproducción digital en el arte y sus repercusiones en el objeto artístico. El impacto de la posproducción ha ido mucho más allá del mundo del arte o de los *media*, incluso mucho más allá del mundo de la tecnología digital, convirtiéndose en uno de los principales modos actuales de producción capitalista.

Las cosas que la gente solía hacer después del trabajo –por ejemplo, lo que se denominaba reproducción de su fuerza de trabajo– están ahora integra-

13. Hay también otro componente importante a tener en cuenta en la relación de la posproducción cinematográfica con la producción: el carácter diverso de sus vínculos con la realidad. El cine de producción tenía –incluso en el caso de las historias completamente de ficción– una relación indicial con la realidad en virtud de, por ejemplo, haber sido filmado con cámaras analógicas de 35 mm. La posproducción replantea esa relación indicial con la escena que se sitúa frente a la cámara. La posproducción contemporánea es el ámbito donde se remodelan las imágenes, no donde se hacen. En la posproducción, la relación indicial con la realidad se distiende al incluir fondos compuestos, protagonistas animados y una realidad generalmente modelada. Por supuesto que la relación indicial ha sido siempre bastante ficticia, pero las tecnologías más recientes permiten deshacerse de ella hasta un nivel sin precedentes, creando nuevas perspectivas con el grado de libertad del que goza la pintura.

14. Nicolas Bourriaud, *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.

das en la producción. La reproducción concierne tanto al así llamado trabajo reproductivo –lo que incluye el trabajo afectivo y las actividades sociales– como a los procesos de reproducción digital y semiótica.[15] La posproducción *es* hoy producción en un sentido muy literal.

Esto también cambia la temporalidad inherente al término posproducción. El prefijo "pos", que denota una historia anterior en estado de inmovilidad, es reemplazado por el prefijo "re", que apunta hacia la repetición o la respuesta. No nos encontramos en un después de la producción. Nos hallamos más bien en un estadio en el que la producción incesantemente se recicla, repite, copia y multiplica, pero también potencialmente se desplaza, degrada y renueva. La producción no solo se transforma, sino que fundamentalmente se traslada a lugares que antes conformaban su afuera: los dispositivos móviles, las pantallas diseminadas, los talleres clandestinos, las enfermerías, la realidad virtual, las líneas de producción en paraísos fiscales. Continuamente se edita y recombina.

Al perderse la idea de producción desaparece también la figura del heroico trabajador masculino, siendo sustituido por empleados de Foxconn disfrazados de Spiderman para alejar la tentación de saltar

15. Para una perspectiva feminista sobre el trabajo reproductivo, véase la obra de Silvia Federici, *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2013; Arlie Hochschild, *La mercantilización de la vida íntima. Apuntes de la casa y el trabajo*, Buenos Aires, Katz, 2008; Encarnación Gutiérrez Rodríguez, "Traduciendo posiciones. Sobre coyunturas postcoloniales y entendimiento transversal", en *transversal: under translation*, junio de 2006; y Precarias a la Deriva, *A la deriva: por los circuitos de la precariedad femenina*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2003.

por la ventana. Por chicos que viven de la chatarra del industrialismo, hurgando para encontrar los huesos de fábricas imperiales o socialistas. Por gente fotografiada que se reproduce mediante los retoques, la anorexia y el exhibicionismo digital. Por mujeres invisibles que mantienen el mundo funcionando. En la era de la reproducción, el famoso hombre con la cámara cinematográfica de Vertov ha sido reemplazado por una mujer en una mesa de edición con un bebé en su regazo y un turno de 24 horas de trabajo por delante.

Pero así como la producción consiste en cortar y desmembrar, también puede recombinarse y renovarse en el seno de la reproducción. Las reproductoras de hoy son actualizaciones de las Tiller Girls de Kracauer, remodeladas artificialmente online, construidas con desechos resucitados, abrumadas por el spam de acciones de bolsa baratas, tarifas planas y guerras civiles, insomnes por el miedo y la ansiedad.

EL ÁNGEL DE LA HISTORIA

Encontramos un ejemplo de espacio de reproducción en la imagen de Paul Klee *Angelus Novus* (1920) replicada en un gigantesco globo en el interior de Tropical Islands, un mundo artificial de entretenimiento cercano a Berlín. Esta estructura era antes un espacio fabril para producir enormes zepelines, cuando todavía se creía que esta región –ahora postsocialista– de la antigua República Democrática Alemana podría ser desfibrilada económicamente y de alguna manera reanimada en sus industrias. Cuando las empresas quebraron, un inversor malayo la transformó en un balneario de paisaje multiexótico, complementado con réplicas de la selva tropical, jacuzzis que imitan fosas

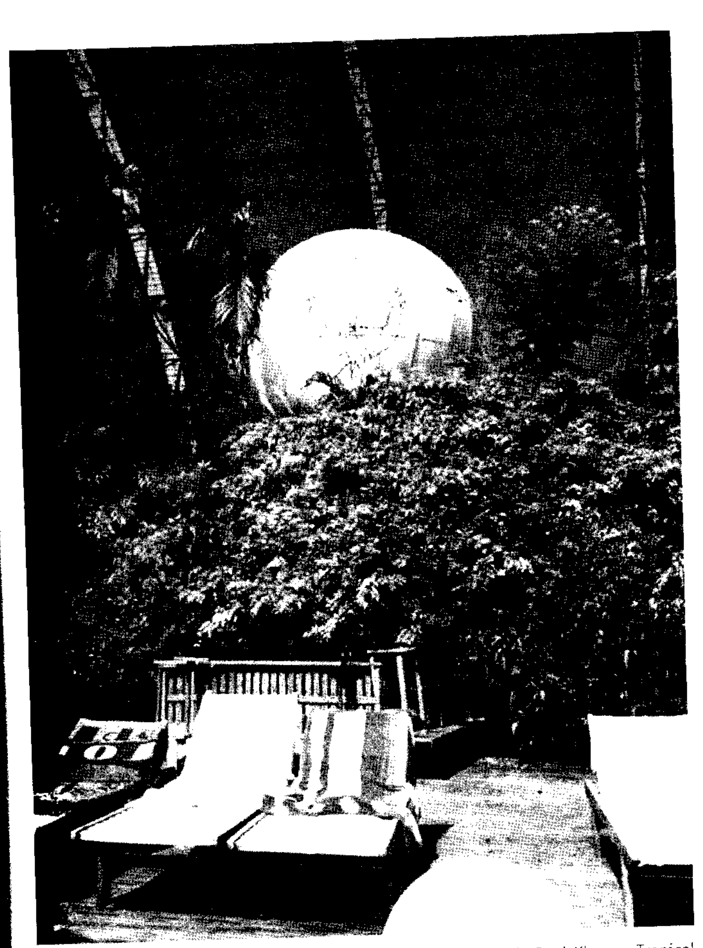
sacrificiales mayas y papel pintado con gigantescos empapelados de la línea del horizonte realizados en Photoshop. Es un territorio confuso, hecho de cortar-y-pegar, de retoque de aerógrafo y de la técnica de arrastrar y soltar en 3D, quintaesencia de la arquitectura de burbuja con una cantidad asombrosa de elementos inflables.

¿Por qué encarna este sitio las tensiones esenciales de la era de la reproducción? Porque literalmente transformó un espacio de producción industrial en otro de posproducción, mostrando, por así decir, las secuelas de la producción. Este espacio no está producido, sino reproducido. No hay un corte final sino ediciones siempre mutantes en base a montajes por corte o efectos de transición entre diferentes trozos de elementos exóticos.

Y el *Angelus Novus* de Klee ya no es arrastrado hacia un horizonte futuro mientras atestigua la catástrofe histórica. Ya no existe el movimiento lateral de cámara y con él ha desaparecido el desplazamiento hacia un futuro. Se han desvanecido el horizonte y la perspectiva lineal. En su lugar, el ángel sube y baja como un ascensor que patrulla. Observa hacia abajo un paraíso sin pecado ni historia, en el que el futuro ha sido reemplazado por la promesa de una movilidad temporal ascendente. El horizonte es un bucle. El ángel se ha transformado en un *drone*; la violencia divina se ha reducido a matar el tiempo.

CONTRAPLANO

¿Pero qué está mirando ahora el ángel reproducido? ¿Qué podemos editar de su mirada? ¿Quiénes somos sus espectadores y qué forma asumirán nuestros cuerpos bajo la mirada del ángel?



Globo con la reproducción del *Angelus Novus* de Paul Klee en Tropical Islands, un parque temático cerca de Berlín. La imagen que se encuentra en este paraíso artificial evoca sin saberlo la cita de Walter Benjamin sobre esta misma obra en su *Tesis de filosofía de la historia*.

En una obra fabulosa de 2009, Natalie Bookchin propuso algo muy pertinente. Actualizó el ensayo de Kracauer "El ornamento de la masa" en forma de instalación de video multicanal. Recombinando videos de adolescentes solitarias que bailaban en sus dormitorios bajo la mirada de sus *webcams*, Bookchin catapultó el baile de precisión a la era de la desconexión mediada. En vez de partes del cuerpo cortadas que siguen el ritmo de la cadena de montaje, tenemos cuerpos que se mueven al unísono atomizados, relegados a las esferas domésticas. Así como las Tiller Girls estaban separadas a intervalos regulares y eran recombinadas bajo la forma de ornamento de masas por medio del baile de precisión, las protagonistas adolescentes son posproducidas por las fuerzas combinadas de las redes virtuales y la ocupación forzosa, sincronizadas con la banda sonora de Lady Gaga.

Por un lado, estos son los cuerpos *ripeados* y cortados que la economía quiere ver: aislados en sus hogares, produciéndose a sí mismos como sujetos acosados por las hipotecas y por la culpa perpetua de no sentirse nunca suficientemente esbeltos ni en forma. Pero, por otro lado, es igualmente importante el hecho de que los movimientos son no obstante fabulosos, porque la energía y la gracia nunca pueden ser cortadas, jamás.

Como Kracauer enfatizó correctamente, no deberíamos separarnos del ornamento de la multitud, lamentándonos por la pérdida de algún estado de naturaleza que en realidad nunca existió. En vez de eso, debemos aceptar ese ornamento y con firmeza pasar al otro lado. Un ejemplo de cómo hacerlo nos lo brinda el hecho de que la versión del video que he descrito no es necesariamente de Bookchin. Un usuario (que pudiera ser o no la autora) lo subió a Internet, quitó partes de la música por las restricciones de copyright

que existen en YouTube, y las sustituyó por el sonido de teclados de *laptops*.[16] En realidad, esta es la única banda sonora concebible para esta pieza. La posproducción colectiva genera así no solo cuerpos compuestos sino también obras compuestas.

Y tenemos para ello una importante nueva herramienta, las pantallas paralelas. Si una parte del cuerpo es cortada, podemos reemplazarla por una sustituta en la pantalla siguiente. Podemos reeditar las partes cortadas del cuerpo para crear un cuerpo que no existe en la realidad, solo en la edición, un cuerpo compuesto de extremidades cortadas de otros cuerpos, extremidades que se consideran superfluas, inconvenientes o excesivas. Podemos recomponer un nuevo cuerpo con estas piezas cortadas, un cuerpo que combina los huesos de los muertos y la insensatez de los cuerpos naturales de los vivos. Una forma de vida que existe en la edición y mediante la edición.

Podemos reeditar las partes que fueron cortadas: países enteros, poblaciones, incluso partes del mundo, de películas y videos que han sido cortados y censurados porque no se ajustaban a las ideas de viabilidad y eficacia económica. Podemos editarlas en cuerpos políticos incoherentes, artificiales y alternativos.

UN BESO

Pero hay otra posible interpretación. Echemos un vistazo a una imagen de cortes y cuerpos censurados posproducida de manera diferente. En la película *Cinema Paradiso*

16. Natalie Bookchin, *Mass Ornament* (2009), en www.bookchin.net/projects/massornament.html. Se pueden consultar online la versión intacta en Vimeo, en www.vimeo.com/5403546; y la cortada en YouTube, en www.youtube.com/watch?v=CAIjpUATAWg.

(Giuseppe Tornatore, 1988), un hombre mira la proyección de un rollo de película hecho con las partes que un proyeccionista tuvo que censurar en otras películas de ficción. El resultado es una bobina compuesta de besos que eran demasiado provocadores como para mostrarse en público, pues pondrían en riesgo las nociones de familia, propiedad, raza y nación sostenidas por normas sexuales y restricciones.[17]

Una bobina de besos expulsados. ¿O se trata del mismo beso que pasa de una toma a otra a través de diferentes protagonistas? ¿Un beso que se replica, viaja, se extiende incontroladamente; un beso que crea vectores de pasión y afecto, de trabajo y de potencial violencia?[18] Un beso es un acontecimiento compartido y consiste precisamente en compartir e intercambiar, es algo que sucede entre los cuerpos. Es una edición que articula el afecto en combinaciones siempre diferentes. Crea nuevas conexiones y formas entre y a través de los cuerpos, una forma que está siempre desplazándose y cambiando. Un beso es una superficie en movimiento, una onda en el espacio-tiempo. Infinitas reproducciones del mismo beso: cada una es única.

Un beso es una apuesta, un territorio de riesgo, un desorden. Es la idea de reproducción condensada en un momento fugaz. Pensemos en la reproducción como en este beso que se desplaza a través de los cortes, de una

17. Gracias a Rabih Mroué por hablarme de esta película.

18. Estas ideas se refieren al beso mencionado por Boris Buden en la introducción a su libro *Zone des Übergangs: Vom Ende des Postkommunismus*, Berlín, Suhrkamp, 2009: el beso que un hombre negro anónimo recibió del paramilitar que lo secuestró y probablemente asesinó en la Guerra de Bosnia. Un beso que todavía está ahí fuera, que se va pasando a través de los campos de violación y las fiestas adolescentes, en hospitales infantiles y burdeles, con amor o desdén, hastío o entusiasmo, un beso amable, engañoso, penetrante, incisivo.

toma a otra, de un encuadre a otro: vinculando y yuxtaponiendo. A través de los labios y de los dispositivos digitales. Se desplaza por medio de la edición, girando exquisitamente en torno a la noción de corte, redistribuyendo afectos y deseo, creando cuerpos unidos por el movimiento, por el amor, por el dolor.